



التجديد في أوزان الشعر

بين آراء العلماء وإبداع الشعراء

محاضرات ألقاها على طلاب تمهيدية الدكتوراه بقسم النحو والصرف والعروض

أ.د: شعبان صلاح

كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

٢٠٢١م

شكر واجب، وإهداء أوجب

هذه الصفحات التي بين يدي القارئ الكريم كانت في الأصل محاضرات صوتية ألقيتها على طلابي في الفصل الدراسي الثاني من العام الجامعي ٢٠٢٠/٢٠٢١م، ولم تكن لتظهر في نص مكتوب لولا همة المحبين الأوفياء من تلاميذي البررة؛ فقد تولت ابنتي الكويتية/ **سهام عبد الله العجمي**، الطالبة بتمهيدية الدكتوراه، مهمة تحويل الصوت إلى(وورد)، وهو جهد لم أكن لأجرؤ على إنفاذه في هذه السن المتقدمة، مع بطء يدي في الكتابة، وقلة صبري على المكوث أمام الحاسوب، فوضعتْ بين يديَّ- حفظها الله ورعاها- نصا مكتوبا، أيا كان التحريف الذي أصابه والنقص الذي اعتراه، فشجعتني بذلك على معاودة النظر فيه، وتعهُّده بالتصويب والمراجعة، وحذف ما ليس مفيدا، وزيادة ما رأيته جديرا بالزيادة من أعلام وآراء وأشعار، وإثبات بعض الحواشي التي رأيتها ضرورية، وتذييل العمل بقائمة المصادر والمراجع اللازمة لتوثيق ما به من معلومات.

ثم آل النص بعد ذلك إلى ابنيَّ العزيزين: **الدكتور/ وليد نور الله**، المدرس بقسم النحو والصرف والعروض بالكلية، و**الدكتور/ صفوت بدوي الطنطاوي**، مدرب معلّمي اللغة العربية لغير الناطقين بها المعتمد بجامعة عين شمس، وقد تحمل الأخير العبء الأكبر في تنسيق النص بما يغص به من أشعار تتطلب عناية بأوزانها ووعيا عروضيا بأنماطها، حتى خرج النص في هذا الثوب الذي أرجو أن يكون مقبولا من قارئه.

فإلى هؤلاء الثلاثة أهدي هذا العمل كفاء ما بذلوا فيه من جهد، وأشكرهم أجزل الشكر على ما أعانوا وأسعدوا، فمن لا يشكر الناس لا يشكر الله، **"وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب"**

شعبان صلاح

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله، والصلاة والسلام على نبيه ومصطفاه، سيدنا مُحَمَّد، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد، فنتناول بعون الله تعالى في هذه المحاضرات مقرر (التجديد في الإيقاع العروضي)، هذا المقرر الذي يتكئ اتكاء كبيرا على الوعي بالعروض التراثي؛ لأن الدارس الذي لم يستوعب عروض الخليل وقوافيه بالصورة المثلى لن يستطيع بالضرورة أن يلمح التجديد الذي طرأ على هذا الفن على ألسنة الشعراء.

والتجديد في علمي العروض والقافية ذو شقين:

شق نظري قام به علماء تالون للخليل، حاولوا أن يجدوا لهم في ميدانه مجالا، وسنذكر من هؤلاء–بإيجاز– استدراكات الأخفش الأوسط، والزجاج، وأبي الحسن العروضي، والجوهري صاحب الصحاح، وابن القطاع الصقلي، والزمخشري، وابن السراج الشنتريني، والسكاكي، وأمين الدين المحلي، وحازم القرطاجني، وهؤلاء من علماء التراث، كما سنتعرض لآراء الأستاذ الدكتور: إبراهيم أنيس من المحدثين.

وشق تطبيقي هو الأساس في هذا المقرر، وهذا القسم سيعتمد أكثر ما يعتمد على المنتج الشعري في دواوين الشعراء، سواء أكانوا ممن يصوغون أشعارهم على نظام البيت التراثي، أو المسمطات أو الموشحات، أم كانوا ممن يسلكون سبيل شعر التفعيلة أو الشعر الحر.

والله أسال أن يوفقني لإيصال المطلوب إلى عقولكم، وأن توفقوا أنتم لحسن التلقي وجودة الفهم.

وصلى الله وسلم على سيدنا مُحَمَّد، وعلى آله وصحبه أجمعين، والحمد لله رب العالمين.

د.شعبان صلاح

اللقاء الأول

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين، ونصلي ونسلم على المبعوث رحمة للعالمين.

أما بعد

فأول العلماء الذين يُذكرون في التعقيب على آراء الخليل وأشهرهم هو **الأخفش الأوسط المتوفى سنة ٢١٥** من هجرة الرسول ﷺ، أي بعد وفاة الخليل بأقل قليلا من نصف قرن. ولعل بحر **المتدارك** هو العنوان الواضح عند الباحثين حين يُذكر اسم الأخفش الأوسط.

والعلماء حول استدراك الأخفش لبحر المتدارك فريقان:

فريق يتناول القضية مسلّمة بناء على روايات العلماء، ويتم نقل هذا الرأي من مصدر إلى تاليه دون تحرز أو تشكك، وعلى هذا الرأي زمرة من علماء العروض المتأخرين.

وفريق يتشكك في هذه النسبة متكئا على طريقة استخراج الخليل للأبحر من الدوائر العروضية؛ فهو في كل دائرة يدور مع الأسباب والأوتاد حتى ينتهي من حيث ابتدأ، محددا ما هو مستعمل من الأبحر وما هو مهمل، إلا الدائرة الخامسة التي استخرج منها بحر **المتقارب** مبتدئا بالوتد، فنتجت **فعولن**، ولم يُنقل عنه أنه أعاد الكرّة في الدائرة نفسها مبتدئا بالسبب لتنتج **فاعلن** التي هي تفعيلة **المتدارك**، كما لم يرد عنه أنه فعل في هذه الدائرة ما فعل في غيرها من القول بأن هذه التفعيلة لبحر غير مستعمل.

وعلماء العروض المتقدمون على رأي الخليل من عدم الاعتداد بالمتدارك بحرا بين الأبحر، بل وصف بعضهم إيقاعه بما يحط من قدره ويقلل من جدواه كالزجاج، وإن كانت الأبيات التي علق عليها مما ينتمي إلى نغمة الخبب أو المخترع، وهي النغمة التي تناولها من بعده تلميذه أبو الحسن العروضي تحت مسمى(الغريب) في محاولة منه لتفسير إهمال الخليل الاعتداد بها.

ومَن اقتضى منهجه الاعتداد بالمتدارك وذكره بهذا المسمى بين الأبحر- كالجوهري – شارك الآخرين في عدم إقحام اسم الأخفش في الحديث عن هذا البحر، كما أن مؤلفات الأخفش التي وصلت إلى أيدينا لم يرد فيها نص يزكي نسبة الاستدراك إليه، بل إنه في كتاب(العروض) الذي نُشر منسوبا إليه أنهى الأبحر ببحر المتقارب، دون أن يذكر المتدارك الذي قيل إنه تداركه، والزجاج الذي اقتفى منهج الأخفش في كتابه (العروض) لم يتقبل هذا البحر، ولم يرد للأخفش ذكر في تناوله إياه.

وفي هذه القضية نشرت اجتهادات كثيرة لعلماء لهم مكانتهم في علم العروض تتقصى ما كتبه علماء هذا الفن بحثا

عن أوليات نسبة هذا الاستدراك للأخفش، ويكاد هؤلاء العلماء يجمعون على عدم دقة هذه النسبة.

الرأي الثاني: ما قيل من أن الأخفش انتقد فكرة الدوائر عند الخليل.

وقد استنتج ذلك مُحَمَّد العلمي من نص ورد في كتاب (**القوافي**) في أثناء حديث الأخفش عن جواز الجمع بين **فعِلنْ** و **فعْلنْ** في ضرب السريع إذا كانت القافية مقيدة، وهذا ما يعني أنه يجوز الجمع بين سكون العين وحركتها في ضرب قصيدة واحدة[١]، وقد ذكرالأخفش علة جواز الجمع بينهما عند الخليل، فقال: "وكان الخليل يقول: إنما يجوز فعِلن مع فعْلن؛ لأن هذا الجزء أصله (مفعولاتُ)، وفعْلن هو مفعو، وفعِلن هي معُلا؛ لأن الفاء والواو يقعان للزحاف"[٢]، ثم علق الأخفش على رأي الخليل بقوله: "وهذا مذهب ضعيف؛ لأنه لا يُدرى أن العرب أرادت هذا بعينه، وأخرجت شعرا من شعر، وإن كان قد يقول الرجل منهم أعاريض لم يقلها أحد قبله، ولم نسمع بما زعم الخليلُ أنها خرجت منه"[٣]

والجملة الأخيرة ليس فيها تصريح برفض فكرة الدوائر، إذ قد يكون المقصود منها أن الأخفش لم يسمع بـ (مفعولاتُ) مفروقة الوتد في عروض شعر أو ضربه.

بل قد صرح بهذا الذي فهمناه في كتابه الآخر (**العروض**) حين قال: "وكان الخليل يقول: لم يجز الزحاف في فاعلانْ؛ لأن أصله مفعولاتُ، فقد أسكنوا تاء مفعولات، وهي النون من فاعلان، فضعف الجزء، ولم يزاحفوا في فاعلن؛ لأن أصله مفعولاتُ، وقد حذف من وتده التاء، فضعف الجزء، وهذا ادعاء؛ لأنه لم يُعلم أن أصله كان مفعولاتُ، والحجة فيه أنه لم يجئ...الخ"[٤]

ويزكي هذا الاستنتاج أنه قال في (**العروض**) في أثناء حديثه عن بحر الكامل: "وما أرى فعْلن في العروض إلا جائزة مع فعِلن؛ لأنه صدر **متفاعلن**"[٥]، وهذا رأي لا يختلف عن رأي الخليل إلا في اختلاف التفعيلة والبحر، وإن كان الأخفش قد عد ذلك في الكامل شاذا قليلا.[٦]

بل إن انتقاد الأخفش فكرة الدوائر عند الخليل تنتفي حين نراه يورد فيما بقي من كتاب (العروض) أبحر الشعر بالترتيب الذي اقتضته دوائر الخليل، فقد سقطت من النسخة المحققة أبحر دائرة المختلف (الطويل والمديد والبسيط)، فكان ترتيب إيراد ما بقي: الوافر فالكامل فالهزج فالرجز فالرمل فالسريع فالمنسرح فالخفيف فالمضارع والمقتضب ثم المجتث، وفي

(١) العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك:١٩٣
(٢) القوافي:٩١
(٣) القوافي:٩٢،٩٣
(٤) العروض:١٥٥
(٥) العروض:١٤٥
(٦) القوافي: ٩٢،٩٣

النهاية يتناول من دائرة المتفق بحر المتقارب فقط، دونما ذكر من قريب أو بعيد للمتدارك الذي قيل إنه استدركه على الخليل.

- مما نسب إليه أيضا، وتدل نصوصه في (العروض) على غيره، أنه **لم يعتد بشعرية الرجزين المشطور والمنهوك وجعلهما من قبيل السجع**، بما أن النبي صلي الله عليه و سلم نطق بهما، والرسول ليس بشاعر كما وصفه ربه.

وقد قصر أبو الحسن العروضي رأي الأخفش على ما كان من منهوك الرجز أو السريع، فقال: "والرجز أيضا كله شعر مسموع معروف كله من العرب، إلا أن الأخفش لم يكن يرى منه ما كان على جزءين شعرا، نحو قوله:

يا ليتني فيها جذَعْ

ولا الذي على جزءين في المنسرح، نحو قوله:

ويلُمِّ سعدٍ سعدا

ويزعم أن من قال: هذا شعر فقد قال إن الشعر جرى على لسان النبي ﷺ"، وردَّ هذا الرأي وفنده في كلام مبسوط شغل به الصفحات من١٩٠إلى ١٩٥ من كتابه (الجامع في العروض والقوافي) بما لا يدع مقالا لقائل، فضلا عن أن الأخفش نفسه في (العروض) قد تعرض لمشطور الرجز مرتين ولمنهوك المنسرح مرة، دون أن يبدو من كلامه عدم الاعتراف بشعريتهما.

قال[١]:"وقال العجاج في الرجز:

فهنَّ يعكفْنَ به إذا حجا

مفاعلن مُفتَعلن مفاعلن

وقال وهو يتحدث عن الرجز: "فالحذف مما يكثر في كلامهم أخف عليهم، قال:

هلّا سألت طلَلا وحمَما

وقال:

قد جبر الدينَ الإلهُ فجبرْ

فلم يقبح"[٢]

وفي المنسرح قال[٣]:" وفعولاتْ فيه قبيح، وقد جاء، قال الشاعر:

لما التقَـــــوْا بســـولافْ

---

(١) العروض:١٣٠

(٢) العروض:١٤٩

(٣) العروض: ١٥٧

- نُقل عنه **إنكاره أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعْمه أنه لم يسمع منهم شيء من ذلك**، وفي (العروض) قال: " وأما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة؛ لأنهما شعران قلّا، فقل الحذف فيهما، وإنما يحذفون مما يكثر في كلامهم"(١)

وهذا يعني أن الأخفش حكم عليهما بقلة الورود، ولم ينكرهما.

- **أضاف إلى الطويل ضربا رابعا هو المقصور**، قال(٢):"وقد يجوز في هذا القياس تقييد الطويل إذا كان آخره مفاعيلن؛ لأنه إذا قيد جاء مفاعيلْ بين مفاعيلن و فعولن، وقد جاء، قال الشاعر:

كأن عتيـــقا من مهارة تغلبٍ   بأيدي الرجـال الدافنين ابنَ عتّابْ

وقد فر حصنٌ هاربا وابنُ عامرٍ   ومن كان يرجو أن يؤوب فما آبْ

فهذا جائز، وكان الخليل لا يجيزه. وأخبرني من سمع قصيدة امرئ القيس هذه من العرب مختلفة، قالوا: فإنما هي على التقييد:

أحنظـــلُ لو حاميتمُ وصبرتمُ   لأثنيت خيرا صادقا ولأرضانْ

ثيابُ بني عوفٍ طهارى نقيةٌ   وأوجههم عند المشـاهد غُرّانْ

وعند غيرالأخفش تنشد الأبيات على الإقواء.

- **أجاز في (القوافي) أيضا ورود الضرب المقصور للرمل المجزوء الصحيح العروض**، فقال: -مع تضعيفه إياه -: " ويجوز في الرمل الذي على أربعة أجزاء، نحو قوله:

قبلُ قمْ فانظرْ إليهم   ثم دعْ عنك السُّمودْ

لأنه إذا جعله فاعلانْ صار بين فاعلاتن و فاعلن، فهو مثل ما جاء في القياس، ولم نسمعه، ولا أراه إلا لقلة هذا الشـعر و ضعفه ، وكان في الكامل أجود؛ لأن الجزء الذي في الكامل زائد، وأنت إذا قيدت هذا نقصته، فهو أضعف"(٣).

- **ذكر في القوافي(٤) مجيء فاعلن غير مخبونة ضربا للبسيط**، فقال:" وقد جاء فيه فاعلن، سمعناه من قائله:

وبلدة قفرة تمسي الرياح بهـا   لواغبا وهي ناءٍ عرضها خاوية

قفر عقام تري ثور النعاج بها   يروح فردا ويلفي إلفه طـــاوية

- **أجاز–على ما روى أبو الحسن العروضي – في عروض الطويل مفاعي أو فعولن على جهة الزحاف، لا على**

---

(١) العروض:١٦٢

(٢) القوافي:١٠٢،١٠٣

(٣) القوافي:١٠٣،١٠٤

(٤) القوافي:١١١

جهة البناء والأصل[١]، قياسا على عروض المتقارب، كقول النابغة:

جزي الله عبسا عبس آل بغيضٍ جزاء الكلاب العاويات وقد فعلْ

- **ذكر لعروض المديد الثانية (فاعلن) ضربا رابعا صحيحا**، شاهده[٢]:

لم يكن لي غيرهـا خُلّةً وله ما كان غيري خليلا

لم تزل للعين في كل ما غبطـة حتى رأتني قتيـلا

- **روى عنه أبو الحسن العروضي "أنه سمع أعرابيا ينشد شعرا على مفاعلتن ست مرات، وقال: هو قياس عندي، فإن وجدته– زعم– من قول العرب فأجزْه"**[٣]

- **حكى للوافر المجزوء عروضا ثالثة مقطوفة لها ضرب مثلها**–على ما روى الدماميني[٤] –، وشواهدها:

١– عبيلة أنتِ همِّـــــي وأنت الدهرَ ذكري

٢– فإن يهلك عبيـــــدٌ فقد باد القــــرونُ

٣– أشاقك طيف مامة بمكة أم حمامــــــة

- **أجاز في ضرب الهزج القصر ضربا ثالثا**– على ما روى الدماميني[٥] – ، شواهده:

١– فلو أرسلت من حبك مبهوتا إلي الصينْ

لوافيتـــــك عند الصبح أو حين تصلينْ

٢– وما ليث عرين ذو أظافير وأســـنانْ

أبو شبلين وثاب شديد البطش غرثانْ

- **اعتبر الضربين الثاني والثالث (فاعلن و فعْلن) للعروض الثانية من المديد (التي على فاعلن) شاذين**، في حين ذكر لها فيما سبق ضربا صحيحا على غير المشهور، قال أبو الحسن العروضي: "وأما المديد فإن الأخفش زعم أن قوله:

إنمـا الذلفـاء ياقـوتةٌ أُخرجتْ من كيس دهقانِ

(١) الجامع:١٨٤

(٢) المعيار في وزن الأشعار لوحة ٤

(٣) الجامع:١٨٦

(٤) الغامزة:١٦٩

(٥) الغامزة:١٨١

لم يُسمع، وأنه مُحْدَث، والقياس ألا يجوز؛ لأنه لم يجئ، وهذا قد ذكره الخليل وجعله ملحقا بالأبيات الصحاح. قال: وكذلك قوله:

يغرم المرء على فعله ويصير المـــــال للوارثِ

فهذا عنده غير جائز؛ لأنه لم يجئ، وما بإجازتهما من بأس؛ لأن الخليل لم يكن ليضع ما لا أصل له عنده"[١]

وبهذا نكون قد انتهينا من عرض آراء أشهر من ذكر في التعقيب على عروض الخليل، ونلتقي مع عالم آخر في لقاء قادم بإذن الله.

(١) الجامع:١٨٥

اللقاء الثاني

بسم الله الرحمن الرحيم.

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد، فثاني العلماء الذين يمكن الحديث عنهم-بعد الأخفش- ونحن بصدد رصد آراء العلماء في عروض الخليل، هو **أبو إسحاق الزجاج المتوفى سنة٣١١هـ** ، وقد ولد-على ما تذكر المصادر- سنة٢٤١هـ ، أي بعد وفاة الأخفش بخمس وعشرين سنة فقط، وقد احتذى حذو الأخفش في تأليفه كتابه الخاص الذي نشر تحت عنوان(**كتاب العروض**) بتحقيق الأستاذ: سليمان أبو ستة، وقد نشرته (مجلة الدراسات اللغوية) في عددها الثالث من المجلد السادس الصادر في١٤٢٥هـ الموافق٢٠٠٤م في الصفحات من٨٧ إلى١٨٦، يقول المحقق:"وقد سلك الزجاج في تأليف كتابه هذا نفس المنهج الذي سلكه الأخفش، وكان ذلك واضحا في الأبواب التسعة التي ابتدأ بها الأخفش في كتابه، الأمر الذي أعاننا على إثبات عناوين للأبواب التي أخل بها الناسخ.............وكان من السهل أن نلاحظ منذ البداية مدى تأثر الزجاج بكتاب العروض الذي وضعه الأخفش"(١)

وإذا كانت الصلة العلمية بين الرجلين ثابتة إلى هذا الحد فإن العجب يتملكنا حين نرى الزجاج يورد شعرا مما رُوي على أنه من بحر الخبب أو المتدارك مستنكرا أن يكون ذلك من شعر العرب، دون أن يكون للأخفش ذكرٌ في هذه القضية، وهو الذي أُلصقت به قضية الاستدراك في كثير من مؤلفات العروض، ولو كان الأخفش هو المستدرك-كما قيل- لما فات الزجاج أن يقول ذلك، وهو الأقرب زمنيا وعروضيا من الأخفش، والأولى بنشر أفكاره؛ سواء أوافقه فيها أم لم يوافقه، كما فعل في قضايا أخرى أوردها في كتابه، مثل حكمه على مذهب الأخفش بجواز ترك صرف ما ينصرف في الشعر بأنه"غلط بيّن"(٢)، يقول الزجاج في (باب الاحتجاج على من خالف أبنية العرب) :"ولو قال قائل: ما ننكر أن يكون قوله:

إن الدنيـــا قد غرتنـــا ... واستهوتنــــا واستلهتنــا

لسنـــا ندري ما فرطنـــا ... فيهـــا إلا لو قد متنـــا

شعرا؟ قيل له: ما تريد بقولك: شعر؟ إن كنت تريد أنه كأشعار العرب التي تتمادح بها وتتذامّ وتشبّب، وتوزن الوزن الذي قد أحطنا به، فما نعرف هذا في أوزانها. وإن كنت تريد أن تجعل في أوزانها ما ليس منها فأنت بمنزلة من سامنا: مررت

(١) مقدمة المحقق: ٩٩

(٢) كتاب العروض:١٢٣

بزيدٌ. وإن كنت تقول: إن هذا وزن ليس من أوزان العرب، إلا أنه شعر، قيل لك: هذا إذًا شعر عندك، لا عند العرب؛ لأنها إذا سمعتْ (ما) خالف أوزانها أنكرتْه.......الخ"[١].

فهذا كلام رجل لا يعترف بهذا الوزن، ولا يقره بحرا بين الأبحر يمكن أن يضاف إلى ما أقره الخليل.

يزكي وجهة نظرنا في أن الزجاج لم يكن ليترك رأي الأخفش في المتدارك دون تعقيب، لو كان الرأي للأخفش حقا، أنه في **بحر الرمل المجزوء قد أضاف صورة** قال عنها: "وقد جاء من هذا الجنس ما لم يذكره الخليل ولا ذكره الأخفش، عروض أخرى، وهي:

فـاعلاتن فـاعلن فــاعلاتن فعِلــن

وأصله: فاعلن.........قال أبو إسحاق: والذي رأيت زائدا في هذه العروض عروض ثالثة، ولها ضرب واحد، وهي على أربعة أجزاء:

فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن فـاعلن

وبيتها:

بـؤس للحـرب الـتي غــادرتْ قـومي سُـدى

وتقطيعه: بؤس للحر (فاعلاتن) بللتي (فاعلن) غادرت قو (فاعلاتن) مي سدى (فاعلن)

قال أبو إسحاق: وأكثر ما رأيته جاء في هذه العروض (فعِلن) ، رووا شعرا يقال إنه لأخت تأبط شرا، وهو:

ليــت شـعري ضـلّةً أي شـــيء قتــــلك

أمريـــــض لم يُعَــدْ أم عـــــدو ختَلــك

كـل شـيء قاتـــلٌ حــين تلقــى أجلــك

والمنــــايا رُصَّــــدٌ للفــتى حيــث سـلك

" أ.هـ"[٢].

فهل كان يعز عليه– لو كان الأخفش قد استدرك بحرا على الخليل– أن يخطّئه أو يفنّد ما ذهب إليه؟

- من الآراء التي يُعد رائدا في إيرادها **اعترافُه بوجود صورة ثانية للمنسرح التام يكون الضرب فيها على مستفعلْ مقطوعا**، فقد كان القول قبله بصورة واحدة، فقال هو: "وقد رُوي بدل (مُفتَعِلن) التي هي ضربٌ (مفعولن)،

---

(١) كتاب العروض: ١٢١،١٢٢

(٢) كتاب العروض: ١٥٨،١٥٩

وهذا غير منكر أن يقع فيه القطع، كما وقع في (مستفعلن) في البسيط والرجز"[١]، وهي الصورة التي أُثبتت بعد ذلك في جمهرة مؤلفات العروض، وعليها نماذج كثيرة من أشعار المجيدين.

هذه هي أهم الآراء التي وردت في كتاب (العروض) للزجاج، ويضاف إليها ثلاثة آراء أخرى نُسبت إليه في بعض المصادر دون أن يرد لها في كتابه ذكر:

أولها: ما ورد في البارع لابن القطاع من قوله: "**وذكر الزجاج أنه جاء في ضرب الوافر المقطوفِ القصرُ**، وأنشد في ذلك عن عبد الله بن مسلم بن قتيبة قولَ العلاء بن المنهال الغنوي في شريك بن عبد الله القاضي، قاضي الكوفة:

فليت أبا شريك كان حيا فيقصــر حـين يبصـره شـريكْ

ويترك من تدرئه علينـــا إذا قلنـــا لــه هـــذا أبــوكْ

لأنه لو أطلق القافية لأقوى بالمنصوب، وهو لا يجوز إلا في قول ضعيف"[٢].

ثانيها: أنه **قال عن بحر الرجز**: **ولو جاء منه شعر على جزء واحد مقفى لاحتُمِل، وذلك لحسن بيانه**، وهو رأي نسبه إليه الإسنوي[٣] وابن واصل الحموي[٤] والدماميني[٥]، وهو رأي سبق به غيره ممن أسموه (المقَطَّع)، سواء أقبلوه أم رفضوه.

ثالثها: ما نقل عنه من **أن المضارع والمقتضب قليلان حتى إنه لم يُسمع منهما قصيدة لعربي، وإنما يُروى من كل واحد منهما البيت أو البيتان، ولا يُنسب بيت منهما إلى شاعر من العرب، ولا يوجد في أشعار القبائل**، وهو ما أورده الإسنوي[٦] والدماميني[٧]، لكن كتابه المنشور في (العروض) ليس فيه شيء من ذلك؛ فقد عرض البحرين في ترتيبهما كما عرض غيرهما من الأبحر، دون أن يتطرق في أي منهما إلى قلة الورود في الشعر أو كثرته، فلعل هذا الرأي قد ورد في مؤلف آخر من مؤلفاته، أو يكون مما أغفله ناسخ المخطوط دون أن يعي أهميته.

وبهذا التناول الموجز ننتهي من أهم ما نسب إلى الزجاج من آراء في عروض الخليل.

---

(١) كتاب العروض:١٦٣

(٢) البارع:١١٨

(٣) نهاية الراغب:٢٣٩

(٤) الدر النضيد:٢٩٥

(٥) الغامزة:١٨٩

(٦) نهاية الراغب:٣٢١

(٧) الغامزة:٢٠٩

اللقاء الثالث

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين، ونصلي ونسلم على خير الخلق أجمعين، سيدنا مُحَمَّد، وعلى آله وصحابته والتابعين، وبعد.

ثالث العلماء الذين لهم باع في علم العروض، ولهم فيه آراء تستحق التوقف أمامها: **أبو الحسن أحمد بن مُحَمَّد العروضي المتوفى سنة٣٤٢هـ**، تلميذ الزجاج الذي سبق تناول آرائه، وللرجل مؤلف ضخم في هذا الفن نُشر تحت مسمى **الجامع في العروض والقوافي**، بتحقيق الدكتور: زهير غازي زاهد و الأستاذ: هلال ناجي، ومن هذا الكتاب نستقي آراء هذا الرجل، وخاصة تلك التي كانت إشاراته إليها هي الأولى.

- فمن بين أبيات قال إنها لم تخرج من العروض، وإن لم يذكرها الخليل، أبيات مُحَمَّد بن إياس الليثي:

إن ليلي طال والليـــــل قصيرُ	طـال حـتى كـاد صـبح مـا ينـيرُ
ذكـرُ أيام عرتْنـــــا منكَـــراتٍ	حــدثتْ فيهــا أمـــــور و أمــور
فالـذي يأمــر بالغـيّ مطـــــاع	والـذي يأمـر بالعُـــرف دحـــير
لقحتْ حـرب عـديٍّ عـن حيال	فرحَـى حربهـــم اليــــومَ تــدور

التي **خرّجها على الرمل التام، والأبيات صحيحة العروض**[١]، على حين قرر الخليل أن الرمل التام محذوف العروض دائما.

- وكذلك أبيات سلميّ بن ربيعة التي منها:

إن شـــــــواء ونشــــــــــوةً	وخبَـبَ البـــــازل الأَمــــونِ
يُجْشِـــمها المـــرء في الهــوى	مســـافة الغـــائط البطـــين
والبـــيض يـــرفلْن كالمهـــــا	في الـرَّيط والمـُذهَب المصـون

التي **خرجها على أنها " من النوع السادس من البسيط الذي سُمي بالمخلع**، وكل أجزائه تخرج من العروض، إلا الجزء االثالث فإنه جاء على فعِلْ، وكان أصله –إذا جاء على ما يجوز في الوزن– فعولن، فذهب منه سبب، وهو لُنْ"[٢].

- **أورد عن الأخفش** "أنه سمع أعرابيا ينشد شعرا على(مفاعلتن) ست مرات، وقال هو قياس عندي، فإن وجدته– زعَمَ– من قول العرب فأجِزْه"، ولم أطلع على نسبة هذا الرأي للأخفش عند غير أبي الحسن، ولعله أول عروضي

---

(١) الجامع:٦١،٦٥

(٢) الجامع:٦٥

ينسب هذا الرأي إليه[١].

- أما قول الشاعرة:

ليــت شــعري ضــلةً   أي شــــيء قتلــك

أمريــــــض لم تُعَـــــدْ   أم عــدو ختلــك.....الخ

وهي الأبيات التي سبق أن خرجها شيخه الزجاج على الرمل المجزوء، **فخرجها–خلافا لشيخه– على المديد التام المصرّع**[٢].

- **كما خالف أستاذه أيضا في عدم اعتداده بورود الرجز على تفعيلة واحدة**، فذكر قول القائل:

طيف ألمّ . بذي سلَمْ. بين الخيَمْ. يطوي الأكَمْ.........الخ، فقال: "فهذه القصيدة بأسرها من الرجز مصرعة كلها؛ لأن أقل بناء الرجز جزءان، وهو: يا ليتني فيها جذع، ووزنه مستفعلن مستفعلن، فإذا صُرّع صارت القصيدة كلها كأنها على جزء، وليس يمتنع على أحد أن يصرع قصيدة من أولها إلى آخرها، ولا يصعب ذلك على أحد"[٣].

- **يبدو من كلامه أنه أول عروضي يعترف بالبحر الثاني الذي ينفك من (دائرة المتفق)** حيث قال–مخالفـا في ذالك أستاذه الزجاج أيضا–: "و إنما الفائدة في الدائرة أن ينفك باب من باب، فإذا كان في دائرته(يقصد: المتقارب) باب واحد فمن أي شيء يُفك ذلك الباب منه؟ فلولا أن ههنا فائدة في قوله(دائرة) لم يحتج إلى ذكرها، إذ كان فيها باب، وباب واحد لا ينفك من شيء........فوجب أن يكون للمتقارب شعرٌ على خلافه أجزاؤه مخالفة لأجزائه، وينفك كل واحد منهما من صاحبه. فإن قال قائل: فما اسم هذا الباب من هذه الدائرة؟ قيل له: لم يُرَ الخليلُ ذكَر هذا الباب ألبتّة، ونحن نسميه (**الغريب**)، فإن قال: فهل وجدت منه شيئا مرويا؟ قيل له: أكثر من أن يُحصى في شعر المحدثين خاصة، فأما القديم فنزر قليل. فمما قيل إنه قديم قوله:

أشجاكَ تشتُّتُ شعب الحيّ فأنت له أرِقٌ وصِبُ

فهذه القصيدة مشهورة، ولولا الإطالة لذكرناها عن آخرها. وقوله:

زُمّتْ إبل للبين ضحى   في غور تهامة قد سلكوا

وليست في شهرة الأولى. فأما المحدثون فقد أكثروا من هذا الوزن، من ذلك قوله:

أمِنَ اجل مطَوّقة هتفتْ   أسبلْتَ دموعك تنهملُ

---

(١) الجامع:١٨٥

(٢) الجامع:٦٥

(٣) الجامع:٧١

وقوله: يا دارُ كستْكِ يدُ المـزنِ بُرْدا بمفـوَّفة اليمَـــنِ

وقوله: رحلـتْ بسُمَيَّتِكَ الإبلُ فثويتَ وعقلك مختبـلُ

وقوله: سارت بمدائحك النُّجُبُ وجزوك الخير بما اجتنبوا

وهذا كثير، وفيه كفاية. فأما ترك الخليل ذكرَ هذا وإخراجه عن أشعار العرب فلأشياء نحن نذكرها مشروحة مبيَّنة إن شاء الله تعالى؛ فمنها أن هذا الشعر لما قل ولم يُرو منه عن العرب إلا النزر القليل، ولعله أيضا مع قلته لم يقع إليه، أضرب عن ذكره ولم يلحقه بأوزانهم، وأيضا فإن هذا الوزن قد لحقه فساد في نفس بنائه أوجب ردَّه، وذلك أنه يجيء في حشو أبياته(فعْلن) ساكن العين، ومثل هذا لا يقع إلا في الضرب خاصة، أو في العروض إذا كانت مصرَّعة، فأما في حشو البيت فغير جائز، وما عُلم في شيء من أشعار العرب............فلما جاء هذا النوع مخالفا لسائر أنواع الشعر تُرك واطُّرِح. ولو كان يجيء على بناء تام فيكون كله(فاعلن فاعلن)، أو يجيء محذوف الثاني وهو المخبون فيكون على(فعِلن فعِلن) متحركة العين، أو يجيء بعضه على(فاعلن) وبعضه على(فعِلن)، كان كذلك. ولكن قل ما يجيء منه بيت إلا وأنت تجد فيه(فعْلن) في موضعين أو ثلاثة أو أكثر، وقد جاء منه شيء على(فعْلن فعْلن) في جميع أجزائه، وهو قوله:

إن الـدنيا قـد غرّتْنـــا واســتهوتْنا واســتلهتْنا

لسـنا نـدري مـا فرّطنـا إلا لـو أنّا قـد متنـــا

فهذا كله قد جاء على (فعْلن فعْلن) في جميع أجزائه، وقد ظن قوم لم يدروا هذا النوع من أي صنف هو، فقالوا إنه على مفعولاتن، فحملوه لما جهلوا أمره على ما ليس في العروض مثله؛ لأن أجزاء العروض ثمانية أجزاء، ستة سباعية واثنان خماسيان، وليس فيه مفعولاتن"(١).

فكلامه يتجه متّجَه قبول الوزن إن جاء على فاعلن السالمة أو فعِلن المخبونة أو خليطا منهما، فأما إذا جاءت فعْلن في الحشو فهذا من الفساد في نفس البناء، وما عُلم في شيء من أشعار العرب.

- ولم يقف أمر مخالفة أبي الحسن العروضي للعلماء عند مخالفة الزجاج؛ فقد **خالف الأخفش في إجازته الحذفَ في عروض الطويل زحافا وقياسِه ذلك على عروض المتقارب**، فقال معلقا على هذا الرأي: "وليس هذا بالكثير ولا المطرد ككثرة مفاعلن، وقد ذكر الأخفش أنه كثير في الشعر وأن قياسه صحيح، وهذا لم يذكره الخليل"(٢).
- كما **خالف الأخفش أيضا في تشذيذه ورود الضربين: فاعلن وفعْلن للعروض فاعلن في بحر المديد**، وقال: "

(١) الجامع:٢٥٧-٢٥٩

(٢) الجامع:١٨٤

وهذا عنده غير جائز، لأنه لم يجئ، وما بإجازتهما من بأس؛ لأن الخليل لم يكن ليضع ما لا أصل له عنده"(١).

- **وخالف الأخفش فيما روي عنه من كون المنهوكات من الأرجاز ليست من باب الشعر**،وردَّ عليه في حجاج طويل، وكذلك الأمر فيما نسب إلى الأخفش من أنه لم يسمع من العرب شيئا من المضارع(٢).
- لكنه **وافق أستاذه الزجاج في قبول الصورة الثانية المقطوعة الضرب من المنسرح التام**،كما في قول أبي نواس:

يأيهـــا المبطلـون معـذرتي   أراكـم اللهُ وجـهَ تصـــــديقي

أمشـي إلى جنبهـا أزاحمهـا   عمـدا ومـا بالطريـق مـن ضـيقِ

وغير ذلك من الأشعار، فقال: "فإن هذا من المنسرح، وأجزاؤه كلها صحيحة في الوزن، إلا الجزء الأخير فإنه على(مفعولن)، وهذا لم يجزه الخليل، ولا رُوي في شعر قديم، والمحدثون كثيرا ما يستعملون مفعولن في هذا النوع، وما أرى بإجازته بأسا"(٣).

بهذا ننتهي من الحديث عن أهم ما رأيناه جديرا بالإيراد عند أبي الحسن العروضي.

---

(١) الجامع:١٨٥

(٢) الجامع:١٨٨-١٩٧

(٣) الجامع:٦١

اللقاء الرابع

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين، والصلاة والسلام على خير خلق الله أجمعين، وسلم تسليما كثيرا.

وبعد، فنتناول في هذا اللقاء الشخصية الرابعة ممن ظهرت لهم آراء واضحة في عروض الخليل، وهو **الجوهري** (أبونصر إسماعيل بن حماد) المتوفى سنة ٣٩٣هـ، وله كتاب في العروض يسمى **عروض الورقة** نستقي منه أهم آرائه.

- **أول هذه الآراء** أن أجزاء الشعر عنده، أو التفاعيل، سبعة، لا ثمانية كما يرى الخليل، فلم يعتد ب**مفعولاتُ** بين الأجزاء، قال: "وأما الأجزاء التي يُقطَّع عليها الشعر فسبعة: اثنان منها خماسيان، وهما: فعولن و فاعلن، وخمسة سباعيات، وهن: مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن. وأما مفعولاتُ فليس بجزء صحيح، على ما يقوله الخليل، وإنما هو منقول من مستفعلن مفروق الوتد؛ لأنه لو كان جزءا صحيحا لتركب منه بحر، كما يتركب من سائر الأجزاء"[١].
- **ثاني هذه الآراء** أنه عد الأبحر اثني عشر، فقال: "وأما الأبواب فاثنا عشر؛ سبعة منها مفردات، وخمسة مركبات. فأولها **المتقارب**، ثم **الهزج**، **والطويل** بينهما مركب منهما. ثم بعد الهزج **الرمل**، **والمضارع** بينهما. ثم بعد الرمل **الرجز**، **والخفيف** بينهما. ثم بعد الرجز **المتدارك**، **والبسيط** بينهما. ثم بعد المتدارك **المديد**؛ مركب منه ومن الرمل. ثم **الوافر والكامل**، ولم يتركب منهما بحر؛ لما فيهما من الفاصلة..............وكان الخليل-رحمه الله-يعد العروض خمسة عشر بابا، ولا يعد المتدارك منها"[٢].

ففي النص السابق إغفال لتسميات أبحر خليلية، هي: السريع والمنسرح والمقتضب والمجتث؛ لأنه عدها صورا متفرعة عن أبحر أخرى مما اعتد به؛ فالسريع-عنده-صورة من صور البسيط بحذف فاعلن الأولى والثالثة، قال في بحر البسيط، وهو يتحدث عن مجزوئه: "وله مسدس آخر يسميه الخليل السريع، وبيته الذي لا زحاف فيه:

هاج الهوى رسمٌ بذات الغضا مخلولقٌ مسـتعجمٌ مُحْـــــوِلُ

وقد نقص منه فاعلن الأولى والثالثة"[٣].

كما جعل المنسرح والمقتضب من الرجز؛ المنسرح من الرجز التام، قال: " ويجوز فيه تفريق الوتد في حشو مسدسه، فيصير **مُسْتفْعِنْلُ**، بتقديم النون على اللام، فينقل إلى **مفعولاتُ**، وهو الذي يسميه الخليل المنسرح"[٤].

---

(١) عروض الورقة:٥٥
(٢) عروض الورقة:٥٥
(٣) عروض الورقة:٦٣
(٤) عروض الورقة:٧٧

وقال في مجزوء الرجز: "ويجوز تفريق الوتد في صدر مربعه، فيكون المقتضب"[١].

كما جعل مشطور السريع صورة من مشطور الرجز، ومنهوك المنسرح صورة من منهوك الرجز بتفريق الوتد أيضا، فقال: "ويجوز تفريق الوتد في ضرب المثلث والمثنى، إلا أنه لابد أن يسكّن التاء؛ لكونها آخر البيت"[٢].

وأما المجتث فجعله من مجزوء الخفيف على غير ما هو معهود في الجَزْء عند جمهور العروضيين، فقال بعد تقديم الصورة التراثية لمجزوء الخفيف: "وقد رُكب منه مربع آخر، وهو الذي يسميه الخليل مجتثا"[٣].

* والجوهري بعرضه هذا لأسلوب تكوين الأبحر يكون أول عروضي بعد عصر الخليل –على ما نعلم– يذكر المتدارك صراحة بين الأبحر، ويفرد له بابا، دون أن يذكر الأخفش في سياق هذا البحر، مع أنه قريب العهد زمنيا بعصر الأخفش.

* لم يهتم بتفصيل الأعاريض والأضرب للأبحر التي ذكرها؛ لأنه **لا يفرق بين الزحاف والعلة** كالجمهور، وإنما يعدها جميعا زحافات، منها المستحسن والمستقبح والمردود[٤].

* **في بحر الكامل** قال[٥]: " ويحتمل في قصيدة واحدة عروض حذاء وعروض صحيحة، قال امرؤ القيس:

الله أنجح ما طلبت به   والبر خير حقيبة الرحْلِ

ثم قال فيها:

يارب غانية صرمت حبالها   ومشيت متئدا على رِسْلي

- **في بحر الهزج** قال:" ويجوز القصر، فينقل إلي فعولانْ، وبيته:

ولو أرسلت من حبك مبهوتا إلى الصينْ

لوافيتـــــك عند الصبح أو حين تصلينْ

لأن في إطلاقه إقواء"[٦]، وهو في هذا الرأي مسبوق بالأخفش.

- **قال عن مخلع البسيط**[٧]: "ولم يجئ طيه عن العرب، وقد طواه المحدثون، وبيته:

يا من يلوم فتى عاشقا   لمت فلومك لي أعشقُ

أي يكون وزن المخلع على هذا: مستفعلن فاعلن فاعلن في كل شطر.

---

(١) عروض الورقة:٧٨

(٢) عروض الورقة:٧٩

(٣) عروض الورقة:٨٢

(٤) عروض الورقة:٥٦

(٥) عروض الورقة:٧١

(٦) عروض الورقة:٧٤

(٧) عروض الورقة:٦٦

- **أثبت مربعا للبسيط، أي مشطورا**، وذكر شاهده[١]:

دارٌ عفاها القِدَمْ فهي وجودٌ عدمْ

- **أورد مجزوءا للطويل محدثا**، وبيته:

قفا نبك من ذكري الشبابِ ومن ذكر سلمى والربابِ

وقال: لم يجئ عن العرب[٢].

- **أثبت للمديد مثمنا محدثا**[٣]، وهو مسبوق في ذلك بأبي الحسن العروضي، مثل:

من لقلب هائم في غزال ناعم قد براني إذ بدا بين حُورٍ خرّدِ

- **كما أثبت له مربعا قديما**، شاهده[٤]:

جاءنا بدر الدجى بعدما غاب الشفقْ

وقد حمله الزجاج قبله على أنه من محدث مجزوء الرمل.

- **أورد مربعا للمتقارب محدثا**، شاهده:

وقفنا هُنيّة بأطلال ميّة

وقال: لم يجئ عن العرب[٥].

- **أثبت للرجز نمطا موحدا محدثا وأسماه المقطع**، وشاهده[٦]:

طيــف ألم بعد العتم بذي سلم

وهو رأي نسبه بعض علماء العروض إلى الزجاج من قبله، كما سبق أن وضحنا.

بهذا ننتهي من الحديث عن آراء الجوهري، أو لنقل: أهمها، ونلتقي في محاضرة أخرى إن شاء الله.

---

(١) عروض الورقة:٦٣

(٢) عروض الورقة:٥٨

(٣) عروض الورقة:٦٠

(٤) عروض الورقة:٦٠

(٥) عروض الورقة:٨٨

(٦) عروض الورقة:٧٥

اللقاء الخامس

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين.

حديثنا اليوم عن الشخصية الخامسة من الشخصيات التي كان لها تأثير، أو كانت لها آراء في عروض الخليل.

هذه الشخصية هي شخصية **ابن القطاع الصقلي، المتوفى سنة ٥١٥ من الهجرة**، وهذا الرجل له في العروض والقافية كتب، يهمنا منها الكتاب الذي ألَّفه في العروض، والمسمى (**البارع**).

هذا الكتاب حققه الأستاذ الدكتور: أحمد عبد الدايم، الأستاذ بقسم النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم، ونشره في مكتبة الفيصلية في مكة المكرمة سنة١٩٨٥م .

المهم، ما الذي قدّمه ابن القطاع مما يمكن أن يكون شيئًا يُضاف إلى عروض الخليل، أو أمرًا يمكن أن يُعدَّ أو يُحتسَب له في نطاق عروض الخليل؟

- قال في الصفحة التاسعة والتسعين: **ويجوز في عروض الطويل الإقعاد**، وهو دخول الحذف، شُبِّه بالمقعد من الناس، شاهده:

جزى الله عبسًا عبس آل بغيضٍ　　　جزاء الكلاب العاويات وقد فعلْ

هذا البيت سبقت دراسته في اللقاء الأول، لأن هذا الرأي ورد عند الأخفش، فقلنا: إن الأخفش يُجيز في عروض الطويل أن تأتي المحذوفة مع المقبوضة في قصيدة، فبحر الطويل لا يرد في التراث المجمع عليه إلا تامًا، وله عروض واحدة مقبوضة على مفاعلن، وله ثلاثة أضرب: ضرب مقبوض مثل العروض، وضرب صحيح على مفاعيلن، وضرب محذوف على مفاعي، وتُنقَل إلى فعولن، والعروض في الشاهد محذوفة.

حين ذكرنا هذا الرأي للأخفش قلنا: إنه يُجيز اجتماع العروض المقبوضة مع العروض المحذوفة في القصيدة اعتمادا على هذا البيت، لأنه للنابغة الذبياني، وهو–على ما نرى– لا يريد أن يُخطِّئ النابغة الذبياني فيما ذهب إليه.

أما ابن القطاع فوصف الظاهرة بالإقعاد، والإقعاد عيب؛ بدليل أنه قال: "ويجوز في عروض الطويل الإقعاد، وهو دخول الحذف، شُبِّه بالمقعد من الناس"، فوصف ابن القطاع للظاهرة بالإقعاد معناه: أنه مع إجازته لها يعدها عيبًا، وهو مع ذلك مسبوق في الذهاب إلى هذا الرأي بالأخفش.

- **الرأي الثاني** في ص١٠٠: أن الطويل قد شذ فيه ورود العروض الصحيحة، كما في قول نافع بن الأسود الدؤلي:

ونحــن ولينــا الأمـــر يـوم نهاونـدٍ　　　وقد أحجمت عنا الليوث الضراغمُ

فـ "نَهاوندٍ"= مفاعيلن، فالعروض صحيحة والضرب مقبوض، ولا ترد عروض الطويل صحيحة–عند جمهور العروضيين–إلا في بيت مصرع صحيح الضرب، كما في قول الشاعر:

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبرُ أما للهوى نهي عليك ولا أمرُ

- في بحر المديد ص١٠٨جاء **الرأي الثالث** حيث قال: "وشذ أيضًا عروض تامة للضرب الثاني المجزوء المقصور شاهده:

يا ضعيف العقل والرأي يا من لا يطيق الحرب يوم النزالْ

ما معنى هذا الكلام؟

بحر المديد له ثلاث أعاريض: عروض صحيحة، وعروض محذوفة، وعروض محذوفة مخبونة.

العروض الصحيحة لها ضرب واحد صحيح مثلها.

العروض المحذوفة لها ثلاثة أضرب: مقصور، ومحذوف، وأبتر.

العروض المحذوفة المخبونة لها ضربان: ضرب مثلها محذوف مخبون، وضرب أبتر.

ومعروف أن بحر المديد أصلًا لم يرد إلا مجزوءًا، فحين يقول: الضرب الثاني المجزوء المقصور يعني: بحر المديد لا يرد إلا مجزوءًا، والضرب المقصور الأصل فيه أنه يأتي للعروض المحذوفة، يعني على:

فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلانْ

لكن الشاهد يقول:

يا ضعيف العقل والرأي يا من لا يُطيق الحـــرب يـــوم النزالْ

فالعروض فيه صحيحة والضرب مقصور، وهي صورة أوردها في بحر المديد، وإن وصفها بالشذوذ.

* في بحر **البسيط**، وهو بحر يرد تامًا ذا عروض مخبونة، ولها ضربان: ضرب مخبون مثلها، وضرب مقطوع.

يقول ابن القطاع ص١١٦: "وجاء أيضًا تام العروض والضرب"، أي تكون العروض على فاعلن صحيحة، ويكون الضرب على فاعلن صحيحا أيضًا، كما في الشاهد:

يا رب ذي سؤدد قلنا له مرة إن المعالي لمن يبغي بناء العلا

- **في بحر البسيط أيضًا**، لكن في مُخلعه ص١١٧، قال: "وشذ عن العرب في عروضه الثالثة حذفها بعد الخبن والقطع، شاهده:

إن شـــواء ونشـــوة وخبب البازل الأمونِ

هذا البيت من مقطوعة لشاعر جاهلي يسمى سُلمي بن ربيعة.

تقطيع البيت: إن شواء "مستعلن"، ءن ونش "فاعلن"، وتن "فعو"، وخببل "متعلن" ، بازلْ "فاعلن"، أموني "فعولن".

إذًا العروض حذاء مخبونة والضرب مقطوع مخبون، أو العروض على فعُو والضرب على فعولن. وابن القطاع مسبوق في هذا بأبي الحسن العروضي.

- **في بحر الوافر** قال ص١١٨: "وذكر الزجاج أنه جاء في ضرب الوافر المقطوف القصرُ، وأنشد في ذلك عن عبد الله بن مسلم بن قتيبة قول العلاء بن المنهال الغنوي في شريك بن عبد الله القاضي –قاضي الكوفة–":

فليت أبا شريك كان حيًّا فيُقصر حين يُبصره شريكْ

ويترك من تـــــدرُّئه علينـــا إذا قلنــــا له هذا أبـــوكْ

معلوم أن بحر الوافر التام تفعيله: مفاعلتن مفاعلتن فعولن، في كل شطر، العروض مقطوفة والضرب مقطوف، لكن هنا ورد الضرب على فعولْ.

فليت أبا/ شريك كا/ ن حيًا/ فيُقصر حي/ ن يُبصرهو/شريكْ "فعولْ"، ويترك من/ تدرئه/ علينا/ إذا قلنا/ له هذا/ أبوكْ= فعولْ.

قال: "لأنه لو أطلق القافية لأقوى بالمنصوب، وهو لا يجوز إلا في قول ضعيف"، لأنه لو قال: فيُقصر حين يُبصره شريكُ، وقال في البيت التالي: إذا قلنا له هذا أبوكَ، لكان هذا من الإقواء، والشاعر يحرص على أن تكون قوافيه متوازية في كل أبيات القصيدة.

ولم يرد لهذا الرأي ذكر في الكتاب الذي نشر للزجاج تحت اسم العروض، فلعل ابن القطاع استقاه من مصدر آخر، أو لعل ما نشر في العروض للزجاج جاء منقوصا.

بعيدًا عن كلام ابن القطاع، ماذا قال العلماء عن هذه الظاهرة –ظاهرة الإسكان–تفاديًا للإقواء؟

قال أبو العلاء المعري في اللزوميات[1]: "وقد جاءت أشياء في الشعر القديم بعضها منصوب، وبعضها مرفوع أو مخفوض، وإنما يُحمَل ذلك على الوقف؛ لأنه يبعد أن يقول عربي فصيح له علم بالشعر:

ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدَا وبتَّ كما بات السليم مُسهدا

فيجيء بالألف ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض، إذ كانت الألف منافية للواو والياء، وإذا حُكم بالوقف على القافية فلا فرق بين الحركات الثلاث"

---

(١) اللزوميات/١٩:١

هذا رأي معتبر، وقد أوردتُ في الحديث حول ظاهرة الإقواء في كتابي (موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع)[١] ثلاثة آراء:

- رأي يقول: إن الإقواء عيب عروضي.
- ورأي يقول: إن الإقواء عيب نحوي.
- ورأي يقول: إن الإسكان هو المخلِّص في القوافي المتخالفة؛ لأن بعض القوافي كانت تُنشَد على الإسكان.

* نعود إلى آراء ابن القطاع، ففي بحر **الكامل** يقول ص١٣٨: "ويجوز في الضرب الرابع فَعِلن مع فَعْلن، ويدخلان في قصيدة واحدة"، فما الضرب الرابع؟

الكامل التام له عروضان وخمسة أضرب:

العروض الصحيحة لها ثلاثة أضرب: ضرب صحيح، وضرب مقطوع، وضرب أحذ مضمر.

والعروض الثانية الحذاء لها ضربان: ضرب أحذ، وضرب أحذ مضمر.

أي: يُجيز اختلاط الضربين الرابع والخامس في قصيدة واحدة، فتكون العروض حذاء ويكون الضرب تارة أحذ وتارة أحذ مضمرا، مستشهدًا بقول امرئ القيس:

أحللت رحلي في بني ثُعل   إن الكريم للكريم محلْ

ووجدت خير الناس كلهمُ   طرًا وأوفاهم أبا حنبلْ

فضرب البيت الأول: بمحل= فَعِلن، وضرب البيت الثاني: حنبل= فَعْلن، والإجازة هنا لمجرد ورود الأبيات عند امرئ القيس، لكن المعروف عروضيًّا وشعريا أن الضرب الأحذ له قصائده، وأن الضرب الأحذ المضمر له قصائده؛ لأن الخلط سيُغير في تلقيب القافية.

- **في بحر الكامل** ص١٣٩ أجاز ورود الضرب الأحذ غير المضمر للعروض الصحيحة في الكامل التام، شاهده:

عهدي بها حينا وفيها أهلها   ولكل دار نقلة وبدَلْ

- **في بحر الكامل** أيضا ص١٤٠ حكى عن ابن كيسان أنه **جاء في الضرب الأول التذييل**.

الضرب الأول في الكامل يعني متفاعلن، الضرب الصحيح، جاء فيه التذييل، بحيث يكون ضرب القصيدة على متفاعلانْ، وهنا استُعير التذييل من الكامل المجزوء، فطُبق على الكامل التام، وشاهده عنده:

بزوائدٍ فيها إذا هي أقبلت   كالبرَد الواضح من مجرى الصعودْ

"مجرى الصعود": متفاعلانْ.

---

(١) ٣٠٧-٣١١

وهذه الصورة استُحسنت عند الشعراء، وكتبوا عليها كثيرًا من أول أبي العتاهية حتى العصر الحديث، وعليها قصائد كثيرة ستتعرض لها حينما نتعرض للتجديد في الأبحر التراثية.

- **في بحر الكامل** أيضا ص١٤٠ قال: "وحُكي أنه جاء فيه **الترفيل**"، بحيث يكون الضرب على متفاعلاتن، وهذا أيضًا استعارة من الكامل المجزوء، شاهده:

ولنا تهامــة والنجـود وخيلنـا في كل فــــج لا تـزال تُثير غارة

ولنا تها/ مةوالنجو/د وخيلنا/ في كل فج/ جٍ لا تزا/ لُ تُثير غارة

لُ تثير غارة= متفاعلاتن، فالعروض صحيحة والضرب مُرفَّل.

إذًا ابن القطاع زاد في الكامل التام ضربًا مذيلًا للعروض الصحيحة، وضربًا مرفلًا للعروض الصحيحة.

- **في بحر الرجز** ص١٥٦ قال:"وقد جاء عن العرب في ضربه الثاني(المقطوع) التذييل، فيصير مفعولانْ، شاهده:

كأنني فوق أقبَّ سَهْوَقٍ جأْبٍ إذا عشَّر صاتي الإرنانْ

وقد تبعه في إيراد هذه الصورة ابن السراج الشنتريني، وإن شذذها[1].

في بحر **الرمل** قال ص١٦٢: "وذُكر أنه جاء تام الرمل في شعر لمحمد بن إياس"، قال:

إن ليلي طال والليل قصيرُ طال حتى كاد صبح ما يُنيرُ

ذكر أيام عرتْنا منكـراتٍ حدثـــت فيهـــا أمور وأمـور

فجاءت عروض الرمل صحيحة، والأصل في عروض الرمل التام أنها محذوفة، فأضاف ابن القطاع لبحر الرمل صورة رابعة تكون العروض فيها صحيحة، ويكون الضرب صحيحًا، وقد سبقه إلى هذا التوجيه أبو الحسن العروضي، وحينما نتعرض للتجديد في الأبحر التراثية سنرى أنه قد كتب على هذا الوزن المتنبي وبعض الشعراء المحدَثين.

بهذا ننتهي من الحديث عما ورد عند ابن القطاع من آراء تُعَد إضافة على عروض الخليل.

---

(١) المعيار لوحة٦، الأقب: الضامر البطن الدقيق الخصر، والسهوق: الطويل الساقين البعيد الخطو، والصاتي: الشديد الصوت، وعشّر: تابَعَ النهيق عشر نهقات ووالى بينها.

اللقاء السادس

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، وبه نستعين.

الشخصية السادسة هي شخصية **جار الله الزمخشري**، المتوفى سنة ثمان وثلاثين وخمسمائة من الهجرة، وسأذكر هذا الرجل إبراءً للذمة؛ لأن لديه ستة آراء مخالفة للخليل، لم ينفرد فيها إلا برأي واحد، والآراء الخمسة الباقية مسبوق فيها؛ إما بالأخفش، وإما بالجوهري، وإما بابن القطاع، وهذا أمر طبعي، فحين أكتب الآن في موضوع ما سبقني فيه أساتذتي فالأصل أن أعود إلى ما كتبوه ثم أردد ما كتبوه إن اقتنعت به، وفي عصرنا الحديث لا بد أن ننسب الرأي إلى صاحبه، لكن في المؤلفات القديمة كان يُذكَر الرأي أحيانًا دون أن يُرَد إلى قائله، وربما كان هذا رأي الزمخشري، لكنه جاء من وقوع الحافر على الحافر.

هذا الرجل له كتاب يسمى (**القسطاس في العروض**)، ومنه سنستقي آراءه.

- **في بحر الطويل** قال ص٧٢ : "ولا يجوز الحذف في سائر الأجزاء إلا أن يكون البيت مُصرعًا، فيقع في عروضه، وقد جُوِّز في عروض البيت غير المِصرّع كقوله:

جزى الله عبسًا عبس آل بغيض   جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

هذا الرأي لا أحتاج إلى عرضه مرة أخرى، فهو يتحدث عن جواز مجيء العروض المحذوفة مع العروض المقبوضة في بحر الطويل ، وقلنا: إنه قد سُبق في ذلك بالأخفش، وجاء بعده ابن القطاع، أي أن الزمخشري تالٍ للأخفش وابن القطاع في هذا الرأي.

- في بحر الطويل **أيضًا** قال في الصفحة نفسها: وقد رُوي عن المفضل قوله:

ثياب بني عوف طهارة نقيـة   وأوجههـم عند المشاهد غُـــرانْ

هذا البيت ذكرناه ونحن نتحدث عن الأخفش في المحاضرة الأولى، ضمن مقطوعة، وقلنا: إن الضرب قد جاء على مفاعيلْ في بحر الطويل بالقصر، وهذا الرأي للأخفش، فجار الله الزمخشري في هذا الرأي تابع للأخفش.

- **في بحر المديد** قال ص ٧٧،٧٨ عن مربع المديد: "وجاء لأهل الجاهلية عليه غير شعر، إلا أن الخليل أغفله"، وأورد قول الشاعر:

يا لبكـر لا تنـُـــوا   لـيس ذا حـــين ونى

دارت الحرب رحا   فادفعــــوها برحــا

بؤس للحرب التي   تركتْ قومي سدى

وذكر أيضًا مطلع قصيدة السُلكة أم السليك:

طاف يبغي نجــوة   من هلاك فهلـــــك

ليت شعري ضلـة   أي شيء قتلــــــك

أمريض لم تُعَــــد   أم عدو ختلــــــك

أم تولى بك مـــــا   غال في الليل السُلك

إن أمرًا فادحًــــــا   عن جوابي شغلــك

هذا النموذج الذي ذكره على أنه من مربع المديد علق عليه وقال: "وهو عند الزجاج من مجزوء الرمل المحذوف العروض والضرب، قال: وأكثر ما رأيته جاء في هذا فَعِلن".

حين نقول: إنه من مجزوء الرمل، وسنقول ذلك إن شاء الله، يكون التقطيع: يا لبكر "فاعلاتن"، لا تنو "فاعلا"، أو فاعلن، ليس ذا حي "فاعلاتن" ن وني "فعِلا" أو فعِلن، فالعروض محذوفة، والضرب محذوف، وأما حذف الثاني الساكن فهو خبن جائز.

الذي يُقطعه على أنه من المديد المشطور يقول: يا لبكر "فاعلاتن" لا تنو "فاعلن"، ليس ذا حي "فاعلاتن"، نوني "فعلن".

التقطيع واحد، لكن النسبة هي المختلف فيها، والنسبة إلى مشطور المديد لا نرجّحها؛ لأن المديد لم يرد له تامٌّ معتد به في التراث حتى نقول: إنه قد ورد له مشطور، وأما الرمَل فأكثر ورودًا.

ولذلك فضّلنا رأي الزجّاج في عدّه من مجزوء الرمل، ومع ذلك فهذا الرأي قد سُبق به الزمخشري من الجوهري.

- **في بحر الوافر** ص٨٧ أورد ضربا مقطوفا للوافر المجزوء الصحيح العروض، وتبعه السكاكي[١]، وشاهدهما:

بكيتَ وما يرد لك الـ   ـبكـــــاء على الحزينِ

- **في بحر الكامل** قال ص٨٩ : "وقد جاء عن العرب فَعِلُن في الضرب، وأباه الخليل، قال:

عهدي بها حينًا وفيها أهلها   ولكل دار نُقــلةٌ وبـــــدَلْ

عهدي بها: متْفاعلن، حينًا وحي: متْفاعلن، نًا أهلها: مُتْفاعلن، ولكل دا: مُتَفاعلن، رِن نُقلتن: مُتْفاعلن، وبدل: مُتَفا، أو فعِلن، فجاء الضرب أحذ غير مضمر للعروض الصحيحة، وما ورد للعروض الصحيحة عند الخليل فضرب أحذّ مُضمر.

(١) مفتاح العلوم:٥٣٧.

وهذه الصورة سبقه بإيرادها ابن القطاع، ووردت عليها أشعار للعبّاس بن الأحنف، ولإيليا أبي ماضي سنذكرها في وقتها إن شاء الله تعالى.

- **ثم تحدّث بعد ذلك عن التذييل والترفيل في الكامل التام للعروض الصحيحة** -وهو الذي ذكرناه فيما سبق عند ابن القطاع- قال في ص٨٩،٩٠: "ولا تجوز الإذالة ولا الترفيل في المسدّس"، (يقصد بالمسدّس الكامل التام)، وقد شذّ مثل قوله:

يهب المئين مع المئين وإن تتا   بعت السنون فنار عمرو خير نارْ

مُذالٌ مضمر، ومثل قوله:

ولنا تهامةُ والنّجود وخيلنـــا   في كل فجٍ ما تزال تثـــير غــارة

إذًا نحن مع جار الله الزمخشري أمام ستة آراء، سَبق برأي، وسبقه الأخفش وحده في رأي، وسبقه ابن القطّاع وحده في رأيين، وسبقه الجوهري وحده في رأي، وسبقه الأخفش وابن القطّاع في رأيٍ سادس.

سَبق بإيراد الضرب المقطوف للعروض الصحيحة في الوافر المجزوء.

سبقه الأخفش وحده في رأي، وهو ورود الضرب المقصور في الطويل.

سبقه ابن القطّاع وحده في رأيين، وهما: الضرب الأحذ للعروض الصحيحة في الكامل التام، وكذلك التذييل والترفيل في الكامل التام للعروض الصحيحة.

سبقه الجوهري في رأي، وهو ورود مشطورٍ للمديد، أو مجزوء للرمل على رأي الزجّاج.

سبقه الأخفش وابن القطّاع في رأي، وهو إجازة أن ترد عروض الطويل محذوفة مع العروض المقبوضة.

هذه هي الآراء التي أوردها جار الله الزمخشري في كتابه (**القسطاس**).

***

ننتقل للشخصية السابعة، وهو: **ابن السرّاج الشنتريني** المتوفى سنة تسعٍ وأربعين وخمسمائةٍ من الهجرة، ولا يختلطنّ أمره عليكم بابن السرّاج النحوي صاحب الأصول، فابن السرّاج صاحب الأصول اسمه: محمد بن السري بن سهل، ومتوفى في بداية القرن الرابع سنة٣١٦هـ، أما ابن السرّاج الشنتريني فهو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد، نسبة إلى شنترين، بلدة قرب باجة في الأندلس غربي قرطبة، ثم إنه مُتوفى في منتصف القرن السادس سنة٥٤٩هـ، وهذا الرجل، مع أنه أندلسي، نزل مصر، وقصد اليمن فأقام بها مدة، ثم عاد إلى مصر واستوطنها، وله كتابٌ في العروض يُسمى (**المعيار في وزن الأشعار**)، لم أستطع الحصول عليه محققا مطبوعا، فأقمت دراستي لآرائه على صورة مخطوطة مكتبة الأمبروزيانا للكتاب الموجودة في معهد المخطوطات العربية بالكويت، والمنشورة على شبكة الألوكة، وأهم ما يذكر لهذا الرجل **أنه أعاد النظر في**

ترتيب الدوائر عند الخليل، فجعل دائرة المتفق أولى الدوائر، والمجتلب التي كانت ثالثةً عند الخليل جعلها الثانية، والمؤتلف التي كانت ثانيةّ عند الخليل جعلها الثالثة، والمختلف وهي دائرة الطويل جعلها رابعة، ثم ختم بدائرة المشتبه، فلماذا؟

لنتأمل نصّه لنرى فلسفته في الترتيب، قال: "وهكذا كان ينبغي أن تُرتّب الدوائر، فيبدأ بدائرة الخماسي، ثم دائرة السباعي، ثم البسيط منها، ثم المركّب منها، على ما قدمناه، غير أن الخليل قدّم ما كثُر استعماله وزادت حروفه أو حركاته، والكل قد اجتهد فيما إليه قصد وعليه اعتمد"[١]

- بدأ بدائرة المتقارب، تليها دائرة الهزج، ثم دائرة الوافر، ثم دائرة الطويل، ثم دائرة السريع.

لو دقّقتم في هذا الترتيب لوجدتم أنه منذ القرن السادس الهجري تقريبا قد رتّب الأبحر بالطريقة السهلة التي يحاول المحدَثون الآن أن يقدّموا بها الأبحر للطلاب، فقد بدأ بالمتقارب، ومن يدرس المتدارك يدرسه معه، ثم الهزَج، فالرَجَز، فالرّمَل، ثم الوافر فالكامل، ثم الطويل فالمديد فالبسيط، ثم السريع وما يشاركه في دائرته من الأبحر.

فالذين يرتّبون الأبحر في كتب العروض المحدثة بأنها الأبحر الصافية أولًا ثم الأبحر المركّبة ثانيًا لهم في ذلك سابقون من علماء التراث.

وقد لفت انتباهي قول الأستاذ مُحَمَّد العلمي:"ولا يختلف الشنتريني عن المحلي إلا في جعله دائرة المشتبه مبنية على شطر المضارع كما مر، بينما أبقى المحلي عليها مبنية على شطر السريع"[٢]، وهو قول لا يصمد أمام ما ورد في مؤلفي الرجلين، فالشنتريني يقول–بعد ترتيبه الأجزاء الأصول–:"لذلك قدمت الأبحر المتقدمة الأوتاد في جميع الدوائر على سائرها، إلادائرة المشتبه، فقد كان القياس فيها تقديم المضارع، غير أنهم قدموا السريع؛ لأنه أكثرها استعمالا وأوسعها ضروبا، ولأن المضارع لم يستعمل إلا مجزوءا، فلذلك لم يبدأ به"[٣]، وحين بدأ تقديم أبحر دائرة المشتبه بدأها بالسريع، فقال:"باب السريع، وهو أصل دائرة المشتبه؛ لأن الوتد المفروق فرع ملحق بهذه الدائرة، فحقه أن يستعمل آخر الأجزاء، ألا ترى أنه لم يستعمل من مفرده بحر كما استعمل من سائر الأجزاء، وذلك لضعفه ونقصانه عن مرتبة الوتد المجموع، ولذلك لم يجز قبض (فاع لاتن) في المضارع لضعف الاعتماد عليه، فهذا الذي سوّغ للخليل –رحمه الله– أن يبدأ من هذه الدائرة من أول السببين، وإن كان الفك من أول الوتد هو الأصل، فتأمل ذلك"، ثم أتبع السريع بالمنسرح فالخفيف فالمضارع فالمقتضب فالمجتث، كما رتب الجمهور[٤].

---

(١) المعيار في وزن الأشعار لوحة٣

(٢) العروض والقافية بين التأسيس والاستدراك ص٢٢١

(٣) المعيار لوحة٢

(٤) المعيار لوحة٧ وما بعدها

أما مُحَّد بن علي المحلي فكان مطرد المنهج موفيا بالقياس، ففي الباب العاشر من كتابه الذي عنوانه (إدارة الأجزاء الأصول وما ينفك عنها من البحور) جعل مفك دائرة المشتبه "من المضارع، فكان ترتيب أبحرها: المضارع فالمقتضب فالمجتث فالسريع فالمنسرح فالخفيف، ولم يأبه لتلك العلة التي اقتنع بها المخالفون؛ لأن الأبحر تنفك من الدائرة في صورتها المثلى، بصرف النظر عن الصورة التي تظهر بها في الواقع الشعري، وإلا فما جدوى القول بالمديد المثمن، والهزج المسدس، والمضارع والمقتضب والمجتث في صورها البعيدة عن المأثور في تراث الشعراء؟"[١]

وإذا كنا نلتمس العذر للأستاذ العلمي فيما يخص رأي المحلي؛ لأن كتابه ليس من مصادره، فكيف بكتاب الشنتريني الذي اتكأ عليه محققا منشورا؟ إلا إذا كان في المطبوع ما ليس في المخطوط، وقد غاب عنا.

ومن الآراء التي نرى الشنتريني فيها متفردا **قوله بأن مشطور الرجز والسريع ومنهوك المنسرح ليست أبياتا**، "وإنما هي أنصاف مصرعة؛ لأن حقيقة البيت ما تألف من مصراعين، وما لم يمكن تصريعه فليس ببيت"[٢]

ومن الآراء أنه **أورد للرجز التام صورة يكون كل من عروضها وضربها مخبونا مقطوعا**، فيكون وزنهما مُتَفْعِلْ أو فعولن، وشاهده[٣]:

مهامةٌ أعلامها همودُ وماؤها في ورده بعيدُ

وهي صورة وجدت لها صدى في أشعار الشعراء المحدثين.

وأورد أيضا– مع التشذيذ- **مجيء الهزج تاما عند المحدثين**، وشاهداه قول القائل[٤]:

لقد شاقتك في الأحداج أظعانُ كما شاقتك يوم البين غربانُ

وقول الآخر:

أما في الست والستين لي داعٍ إلى العُتبى بلى لو كان لي عقلُ

يبقى أن أهم ما يستحق التوقُّف أمامه هو: ترتيبه الدوائر بحيث تكون الأبحر الصافية هي البداية، والأبحر المركّبة هي التي تليها، وهذا هو الشيء الواضح الذي أستطيع أن أقول إن الشنتريني قد تفرّد به عن سابقيه، وشاركه فيه المحلي، أما بقية الآراء التي وردت عنده فهو في أغلبها مسبوق بغيره من العلماء الذين مر ذكرهم، ولذا أضربنا عن ذكرها صفحا.

---

(١) شفاء الغليل في علم الخليل، للمحلي- مقدمة المحقق ص٢٨

(٢) المعيار لوحة٢

(٣) المعيار: لوحة٦

(٤) المعيار: لوحة٦

اللقاء السابع

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فنتناول في هذا اللقاء الشخصية الثامنة من الشخصيات التي لها آراء في عروض الخليل، وهو **أبو يعقوب السكّاكي** المتوفى سنة ست وعشرين وستمائة من الهجرة.

هذا الرجل له كتابٌ يسمى **(مفتاح العلوم)** تعرّض فيه لعلوم العربية بالدرس مبتدئًا بعلم الصرف، ومُثنّيًا بعلم النحو، ومثلّثًا بعلمي المعاني والبيان، وفي القسم الرابع تناول ما سمّاه علم الاستدلال أو علم خواصّ تركيب الكلام، ثم ختم كتابه بالقسم الخامس الذي كان عنوانه: علم الشعر ودفع المطاعن. في هذا القسم تناول العروض أولًا ثم ثنّى بالقافية؛ الفصل الأول في المفاهيم، والفصل الثاني تتبّع فيه الأوزان العروضية، فلم يخرج في مجمل ما قاله عما ورد عن الخليل، لا في الدوائر ولا في الأبحر ولا في الصور.

فالدائرة المختلفة يُستخرج منها الطويل والمديد والبسيط، والدائرة المؤتلفة يُستخرج منها الوافر والكامل، والدائرة المجتلبة تنتج الهزج والرجز والرّمَل، والدائرة المشتبهة تنتج السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتثّ.

ثم جاء إلى الدائرة المشهورة في كتب العروض بأنها دائرة المتفق وأطلق عليها اسم الدائرة المنفردة؛ لأنها لا تنتج إلا بحرًا فردًا هو بحر المتقارب، وإلى هنا لم يخالف الخليل في شيءٍ ألبتة.

ثم عقد بعد ذلك عنوانًا سمّاه: باب المتداني، ويقصد به وزن المتدارك، سمّاه بذلك قياسًا على قرينه المتقارب في نفس الدائرة، فإذا كان المتقارب قد سُمّي كذلك لقرب أسبابه من أوتاده، أو تقارب أجزائه، فقرينه وهو المتدارك لا يفترق عنه في علة التسمية، فليكن اسمه المتداني لتداني أسبابه وأوتاده.

المهم أنه قال تحت هذا العنوان: "وهذه الأوزان التي عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء، لا تجد لهم وزنًا يشذّ عنها، اللهم إلا نادرًا، وأكثر الاستقراءات كذلك لا تخلو من شذوذ شيءٍ منها، ولعل جميعها، ثم لا تجد ذلك النادر بحرًا كان، أو عروضًا، أو ضربًا، أو زحافًا، إلا معلوم التفرُّع على المستقرئ، أوَما ترى المتداني وهو فاعلن ثماني مرات كقولنا:

زاربي زَوْرةً طيفها في الكرى فاعتراني لمن زارني ما اعترى

كيف تجده ظاهر التفرُّع على المتقارب في دائرته؟ وكذا ما يتبعه من الزحافات، كالخبن في قوله:

أشجاك تشتُّت شعب هواكَ (م) فأنت له أَرِقٌ وَصِـــــــبُ

وكالقطع في قوله:

إن الدنيا قد غرّتنـــــا واستهوتنا واستلهتنـــــا

على قول من يعدّه شعرًا.

ومن يسدّس من مُثَمَّنه المتداني في قوله:

قف على دارسات الدِّمَن بين أطلالهـــــــا فابكيَنْ

وغير ذلك مما نرى المتأخرين قد تعاطوها وسمّوها بأسامٍ مفتقرين هدي الخليل، إذا أنت طالعتها لم تخف علك المداخل والمخارج هناك"(١)

إذًا هو سمّى البحر الذي يُعرف عند العروضيين باسم المتدارك باسم المتداني، وقدّم له نموذجًا مكوّنًا من (فاعلن) ثماني مرات، في كل شطر أربع، ونموذجا مكوّنا من (فَعِلُنْ) ثماني مرات، في كل شطرٍ أربع، ونموذجا مكوّنا من (فَعْلُن) ثماني مرات في كل شطرٍ أربع، ثم نموذجا مجزوءا يتكوّن من (فاعلن) ست مرات، في كل شطرٍ ثلاث.

بعد هذا الكلام الذي ليس فيه خروجٌ عن عروض الخليل إلا في الحديث عن المتداني، أو ما هو معروفٌ بالمتدارَك قدّم مقترحه تحت عنوان: **خاتمة**(٢).

- **المُقترح يتمثل في اتخاذ بحر الوافر أصلًا للأبحر، وتفعيلته (متفاعلن) هي الأساس في مكوّنات البحور.**

خلاصة الفكرة: أن يجعل بحر الوافر وتفعيلته (مفاعلتن) مكررة ثماني مرات، أي مُثمَّن يقدّره أصلًا، ثم يجعل مُسدّسه مُلحقا بالمجزوء، ويلحق مربّعه بالمشطور.

المثمّن ليس واردًا، المسدّس وارد وهو الوافر التام، المربّع وارد وهو الوافر المجزوء، وهو يعترف أنه يتصرّف بهذه الصورة بعيدًا عن ظاهر الصناعة العروضية؛ لأنه يقول: "على خلاف ظاهر الصناعة"، فإذا ما قدّمنا السببين على الوتد،

(١) مفتاح العلوم:٥٦٢،٥٦٣

(٢) مفتاح العلوم:٥٦٦،٥٦٧

يعني أصبحت التفعيلة (مفاعلتن) علتن مفا، فتُنقل إلى (متفاعلن)، ونستخرج منها الكامل بالطريقة نفسها مُثمّن، فمُسدّس، فمُربّع، فإذا عصبنا (مفاعلَتن) فصارت (مفاعلْتن) تُنقل إلى (مفاعيلن)، ويُستخرج منها بحر الهزج بالطريقة نفسها؛ مُثمّن، فمُسدّس، فمُربّع.

وبحر الهزج هذا يُجعل دائرة، يُستخرج منها الرّجَز والرّمَل مُثمّنين، لأن (مفاعيلن) حين نقدّم السببين على الوتد تنتج (مستفعلن) للرجز، وحين نقدّم سببًا على الوتد ونترك سببًا متأخّرًا تصبح (فاعلاتن) لبحر الرّمَل.

ومُثمّن الهزج يستخرج منه الطويل بواسطة حذف (لن) من (مفاعيلن) الأولى والثالثة والخامسة والسابعة، فيصبح: مفاعي مفاعيلن مفاعي مفاعيلن مفاعي مفاعيلن مفاعي مفاعيلن، يساوي: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، فإذا حذفنا (لن) من الثمانية صارت مفاعي مفاعي مفاعي مفاعي في كل شطر فهذا هو المتقارب.

ويجعل الطويل بعد ذلك دائرة يستخرج منها المديد والبسيط، وبحرًا ثالثًا يستخرجه من دائرة الطويل يزعمه مهجورًا، هذا البحر الثالث له طريقان في استخراجه؛ فإما أن يكون هذا البحر نصفه: مفعولاتُ مفعولُ مفعولاتُ مفعولُ، ثم يلحق به الصَّلْم في آخره، والصّلم هو حذف الوتد المفروق فيصبح مفعولات مفعول مفعولات مفْ، فنجد متحرّكات بحر المقتضب وسواكنه: مفعولات مستفعلن مستفعلن، فتكون الدائرة المشتبهة، ونستخرج منها أبحرها التي هي: المضارع، والمجتثّ، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمقتضب هو الأصل.

وهناك طريقة أخرى ذكرها وهي: أن تجعل البحر الثالث المهجور الذي استخرجته من دائرة الطويل هو: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن، ثم تخرمه أولًا بحذف الميم من مفاعيلن، وتحذفه آخرا، فتحذف (لن) من فعولن، فيبقى عندك فاعيلن فعولن مفاعيلن فعو، وتنقلها إلى مفعولات مستفعلن مستفعلن، وهي متحركات وسواكن بحر المقتضب أيضًا، ثم تديره دائرة فتكون هي عين الدائرة المشتبهة.

ويُلاحظ على فكرة السكّاكي هذه عدة ملحوظات[(١)]:

الملحوظة الأولى: أن دوائره صارت أربعا مرتبطة، الثانية من الأولى، والثالثة من الثانية، والرابعة من الثالثة، ولم يلقّبها بألقاب، ويمكن لنا أن نلقّبها بأنها دائرة الوافر، ثم دائرة الهزج، ثم دائرة الطويل، ثم دائرة المقتضب.

الملحوظة الثانية: أنه لا يتحقق عنده مفهوم الدائرة كما هي عند الخليل؛ لأن الاستخراج عند السكّاكي متوقف على أمور من خارج الدائرة.

---

(١) راجع: العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك:٢١٩،٢٢٠

الملحوظة الثالثة: أنه أجرى الاستخراج باستعمال الجَزء، والشّطر، والعصب، والحذف، والصّلْم، والخَرْم، وهو ما لم يفعله الخليل في دوائره، فالخليل لم يتعرّض في دوائره للزحافات والعلل، وإنما استخرج الأبحر على أصولها، ثم تعرّض للزحافات والعلل في الشعر المستعمل.

الملحوظة الرابعة: أن الوتد المفروق عنده يتكون من سببٍ وأول وتد، في حين أنه مستقل عند الخليل.

الملحوظة الخامسة: تعرّض لبعض المجزوءات في تنظيره، في حين ترك الخليل قضية الجزء لتُطبّق على الشعر المستعمل.

الملحوظة السادسة والأخيرة: أنه أورد لبعض التفعيلات مُثمّنا دون حاجة سوى قصده استيعاب الأبحر المكوّنة من ثماني تفعيلات، فلا الوافر ، ولا الكامل ، ولا الهزج، ولا الرجَز، ولا الرمَل فيها مُثمّن، إنما ذكر المثمّن أصلًا في هذه الأبحر كلها من أجل عيون الأبحر المكوّنة من ثماني تفعيلات حتى يستطيع أن يطبّق عليها فكرته.

هذا ما قدّمه أبو يعقوب السكّاكي، ونرجو أن يكون مفهومًا، وسيحتاج منكم إلى معاودة قراءة فكرته في نصّه لمحاولة فهمها ببطء، والتأنّي في استيعابها، وإن شاء الله نلتقي في محاضرةٍ قادمةٍ بإذن الله تعالى.

اللقاء الثامن

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله، والصلاة والسلام على نبيه ومُصطفاه، سيدنا مُحَمَّد وعلى آله وصحبه ومن والاه.

الشخصية التاسعة: شخصية **مُحَمَّد بن على المحلي**، المتوفى سنة ثلاث وسبعين وستمائة، في كتابه (**شفاء الغليل في علم الخليل**).

هذا الرجل يرى أن الأجزاء التي تُوزَن بها الألفاظ في الشعر أصلًا أربعة، يتم بناؤها من حروف عشرة يجمعها قولك: "لمعت سيوفنا".

وهذه الأصول الأربعة وهي: فعولن، ومفاعيلن، ومفاعلتن، وفاع لاتن، تشترك جميعها في تقدم الوتد على السبب الخفيف ليكون عامدا له، سواء أنفرد السبب في الأصل الأول، أم تعدد كما في الأصول التالية.

فالثلاثة الأُول تبدأ بوتد مجموع، وهي: فعولن، ومفاعيلن، ومفاعلتن، والأخير يبدأ بوتد مفروق، وهو: فاع لاتن.

الأصل الأول وهو "فعولن" ينتهي بسبب خفيف واحد، والثاني بسببين خفيفين، وهو "مفاعيلن"، والثالث وهو "مفاعلتن" بسببين ثقيل وخفيف، والرابع وهو "فاع لاتن" ينتهي بسببين خفيفين.

وسُميت هذه الأجزاء عنده أصولًا لتقدم أوتادها على أسبابها، وعن هذه الأصول الأربعة تتفرع الأجزاء الأخرى؛ فعن فعولن يتفرع فاعلن بتقديم السبب على الوتد، وعن مفاعيلن يتفرع مستفعلن بتقديم السببين على الوتد، "عيلن مفا" تساوي مستفعلن، وفاعلاتن بتقديم السبب الأخير على وتده، فيُقال: لن مفاعي، وتساوي فاعلاتن، وعن مفاعلتن يتفرع متفاعلن بتقديم سببيه على وتده، وعن فاع لاتن المفروقة الوتد يتفرع مفعولاتُ بتقديم السببين الخفيفين على الوتد المفروق، ومستفع لن بتقديم السبب الأخير على الوتد المفروق، فينتج عن ذلك عشرة أجزاء مستعملة هي التي تُتخَذُ ميزانًا للألفاظ في الشعر.

هنا ملحوظة: هي أن كتب العروض جميعًا تجعل الأجزاء التي تُتخَذ أصولًا للألفاظ أو للوزن في الشعر ثمانية، هي: فعولن، وفاعلن، ومفاعيلن، وفاعلاتن، ومستفعلن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، وفي هذه يتفق معهم المحلي، ثم مفعولاتُ، فتُهمل مستفع لن وفاع لاتن المفروقتي الوتد، وهذا لم يفت المحلي.

ثم يُدير هذه الأجزاء الأصول لتنفك عنها البحور، فكان ترتيبه للأصول الأربعة: فعولن، ومفاعيلن، ومفاعلتن، وفاع لاتن، ذا أثر واضح في ترتيبه للدوائر، وبالتالي فيما ينفك عنها من البحور.

فمن تكرار الأصل الأول **فعولن** تتكون دائرة المتفق، التي ينفك عنها بحران، هما: المتقارب، والمتدارَك.

ومن تكرار الأصل الثاني **مفاعيلن** تتكون دائرة المجتلَب، التي ينفك عنها ثلاثة أبحر، هي: الهزج، والرجز، والرمل.

ومن تكرار الأصل الثالث **مفاعلتن** تتكون دائرة المؤتلف، التي ينفك عنها الوافر والكامل.

ومن تركب الأصل الأول وهو **فعولن** مع الثاني وهو **مفاعيلن،** وجعلهما كالجزء الواحد، وتكرارهما، تتكون دائرة المختلف التي أنتجت ثلاثة أبحر مستعملة، هي: الطويل، والمديد، والبسيط.

ومِن وضع الأصل الرابع **فاع لاتن** بين الأصل الثاني مكررًا ليصبح الشكل **مفاعيلن، فاع لاتن، مفاعيلن،** وجعلهما جزءًا واحدًا، تتكون دائرة المشتبه التي أنتجت ستة أبحر مستعملة، هي: المضارع، والمقتضب، والمجتث، والسريع، والمنسرح، والخفيف[١].

هذا الذي قاله المحلي بترتيب الدوائر بهذه الصورة سبقه إليه ابن السراج الشنتريني، فابن السراج الشنتريني سابق للمحلي، وقد سبق أن قلنا إنه نزل مصر وأقام فيها، فلا يبعد أن يكون المحلي قد اطلع على ما قاله وتأثر به.

فترتيب الأبحر عند المحلي: هي أن يبدأ ببحر المتقارب، ثم يليه المتدارك، ثم الهزج، فالرجز، فالرمل، ثم الوافر، فالكامل، ثم الطويل، فالمديد، فالبسيط، ثم دائرة المشتبه تبدأ بالمضارع، فالمقتضب، فالمجتث، فالسريع، فالمنسرح، فالخفيف، لأنه جعل شطر المضارع هو الأصل الذي تنفك منه دائرة المشتبه، على غير ما اعتاد جمهور العروضيين من جعل شطر السريع هو الأصل الذي تنفك عنه دائرة المشتبه، وبالتالي تغير ترتيب الدوائر، وتغير ترتيب الأبحر.

هذا الرجل هو وابن السراج الشنتريني أسبق من المعاصرين الذين قدموا الأبحر التي أسموها صافية على الأبحر المركبة، لتسهيل التعليم والتعلم؛ لأنه كما قلت بدأ بالمتقارب فالمتدارك، ثم الهزج، فالرجز، فالرمل، ثم الوافر والكامل، وبهذا تناول سبعة الأبحر التي نقول عنها إنها أبحر صافية، ثم انتقل إلى الأبحر المركبة.

لكن العلمي في كتابه[٢] قال: "ولا يختلف الشنتريني عن المحلي إلا في جعله دائرة المشتبه مبنية على شطر المضارع كما مر، بينما أبقى المحلي عليها مبنية على شطر السريع"، وكتاب المحلي يدحض هذا الرأي، كما أن مؤلف الشنتريني يأباه، وقد سبق أن بينا ذلك في تناولنا للشنتريني.

تناولنا حتى الآن سبعة علماء، ترتيب الأبحر في مقترح كل عالم يختلف عن الآخر، فقد سبق أن نوهنا إلى أن

---

(١) شفاء الغليل ص١٢٤ وما بعدها

(٢) العروض والقافية...ص٢٢١

ترتيب الأبحر عند الأخفش لا يختلف كثيرا عن ترتيب الخليل، وخاصة ما ورد في كتابه الذي نُشر في العروض.

وترتيب الجوهري أيضًا، بصرف النظر عن دمجه السريع والمنسرح والمقتضب في الرجز ودمج المجتث في الخفيف، يُرتب ما بقي من الأبحر في مسلك ترتيب الخليل من حيث المعالجة، فقد عالج الطويل أولًا، فالمديد، فالبسيط، ثم الوافر والكامل، ثم الهزج والرجز والرمل، ثم الخفيف والمضارع، وفي النهاية عالج المتقارب والمتدارك.

وابن القطاع ترتيبه ترتيب الخليل.

أما السكاكي في مشروعه فنستطيع أن نقول: إنه باستخدامه لمفاعلتن في فك الأبحر يكون قد رتبها على الوجه التالي: الوافر فالكامل فالهزج فالرجز فالرمل فالمتقارب فالطويل فالمديد فالبسيط فالمقتضب فالمجتث فالسريع فالمنسرح فالخفيف فالمضارع، ولم يعتد بالمتدارك، فترتيبه مخالف.

لكن لمحمد بن على المحلي نظامه في ترتيب الأجزاء، ومن ترتيب الأجزاء التي بنيت عليها الأبحر كان ترتيب الأبحر الذي تفرد به، وقد سبقه الشنتريني في ذلك، باستثناء الترتيب الداخلي لأبحر دائرة المشتبه.

اللقاء التاسع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ. المحمود هو الله -جَلَّ جَلَالُهُ- والمصلَّى عليه مُحَمَّد وآله.

الشخصية العاشرة من علماء التراث الذين لهم رأي في عروض الخليل هو: **حازم القرطاجني**، المتوفى سنة ٦٨٤ من هجرة الرسول -صَلَّى اللَّهُ عليه وَسَلَّم-.

وهو معاصر لمحمد بن على المحلي، لكن حازم القرطاجني مغربي، ومُحَمَّد بن على المحلي مشرقي، وبينهما في التفكير فروق كثيرة، فمحمد بن على المحلي سائر في ركاب التراث، بصرف النظر عن ترتيبه للدوائر وترتيبه للأبحر، سائر في ركاب التراث، في الزحافات، والعلل، وصُور الأبحر، وما يحدث فيها، بيد أنه اختلف ووافق الشنتريني في ترتيب الدوائر وإيراد الأبحر، فبدأ بالأبحر الصافية، ثم ثنَّى بالمركبة.

أما حازم القرطاجني فنُلخص آراءه أو أبرز آرائه فيما يلي:

- لم يعترف بالدوائر، ولم يتناول الأوزان بناء على مكوناتها، وإنما رأى أن الأوزان الشعرية منها ما تركب من أجزاء خماسية كبحر المتقارب، ومنها ما تركب من أجزاء سباعية ساذجة كالكامل والوافر والرجز والهزج والرمل، ومنها ما تركب من سباعيات متغايرة، فبناء أشطارها على ثلاثة أجزاء؛ مزدوجان ومفرد، كالسريع الذي يتكون شطره-عنده- من مستفعلن مستفعلن فاعلانْ، والخفيف الذي يتكون شطره من فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، ومنها ما تركب من أجزاء تساعية وهو المخلع الذي جعل وزن شطره مستفعلاتن مستفعلاتن، ومنها ما تركب من أجزاء خماسية وسباعية كالطويل والبسيط والمديد، وضم إليها المقتضب على أن وزنه: فاعلن مفاعلتن مرتين في كل شطر، ولم يستعمل إلا مشطورا، ومنها ما تركب من خماسي وسباعي وتساعي وهو المنسرح الذي جعل وزن شطره: مستفعلاتن مستفعلن فاعلن، وجعل وزن شطر المجتث: مستفعلن فاعلاتن فاعلان[1].

وأهم ما يلحظ عند حازم القرطاجني ما يلي:

- رفض مجيء الوتد المفروق في آخر الشطر، كما في بحر السريع[2].
- عنده مصطلحان يخصانه هما: **السبب المتوالي**، وهو متحرك بعده ساكنان، **والوتد المتضاعف**، وهو متحركان

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء:٢٢٧-٢٤٣بإيجاز كبير

(٢) منهاج البلغاء:٢٣٦

بعدهما ساكنان، وطبيعي أن هذا لا يحدث إلا في نهاية الأبيات[١].

العروضيون القدامى أو العروضيون غير حازم القرطاجني يقولون: السبب الخفيف، وحدثت علة، فسُكِّن ما بعد السبب الخفيف، أو وتد مجموع ثم حدثت علة، فسُكِّن ما بعد الوتد المجموع.

لكنه يقول: إن المتحرك الذي يليه ساكنان يسمى السبب المتوالي، والمتحركان اللذان يليهما ساكنان يسميان الوتد المتضاعف.

- **أنكر أن يكون المُضارع من أوزان العرب** ورآه ملصقًا بهم كذبًا وزورًا، فقال عنه تارة:"فأما الوزن الذي سموه المضارع فما أرى أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه؛ لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها"[٢]، وقال تارة أخرى:"فأما المضارع ففيه كل قبيحة، ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد؛ لأنه من الوضع المتنافر"[٣]
- **لم يرد للمتدارك ذكر بين الأربعة عشر بحرا التي عدها من أوزان العرب**، والمقصود بالمتدارك: ما يأتي وزنه على فاعلن، فاعلن فاعلن، فاعلن، في كل شطر.
- **لكنه ذكر الخبب**، وإن شكك في وضع العرب له، وهو الذي على: فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن، أو فعْلن فعْلن فعْلن، فجعل وزنه عنده: **متفاعلتن** أربع مرات، ويدخله الإضمار، فيصير: متْفاعلْتن، وينقل إلى مفعولاتن[٤].

و لو أرجعناه إلى ما قاله القدماء لقلنا: متفاعلتن= فعلن، فعلن، متفاعلتن= فعلن، فعلن، يعني لم يختلف كثيرًا عما قاله القدماء، و "متفا" معروف أنه يمكن أن يُسكَّن ثانيها وتصبح "متْفا"، وهذه "فعْلن" و "علتن" يمكن أن تُسكَّن فيها اللام وتصبح "علْتن"، وهذه "فعْلن".

- **يرى وزن السريع في الأصل** مستفعلن مستفعلن فاعلان، ويرى **وزن المنسرح** مستفعلاتن مستفعلن فاعلن.

وهذا معناه: أن عنده تفعيلتين ثمانيّة، هي متفاعلتن، وتساعيّة، هي مستفعلاتن، وبالتالي يكون وزن المنسرح عنده مكونا من تفعيلة تساعية هي مستفعلاتن، وتفعيلة سباعية هي مستفعلن، وتفعيلة خماسية هي فاعلن.

- **يرى أن وزن المقتضب ينبغي أن يكون**: فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن، في كل شطر، ولم يرد إلا مشطورًا،

---

(١) منهاج البلغاء:٢٣٦
(٢) المنهاج ص٢٤٣
(٣) المنهاج ص٢٦٨
(٤) المنهاج ص٢٢٩

والتراث يقول: مفعولاتُ مستعلن، فالحركات والسكنات هي ما ذكره حازم: ف فاعلن مفاعلتن تساوي مفعولاتُ مستعلن، فالوزن واحد، لكنه يجعل هذا الذي ورد من المقتضب مشطورًا.

- **جعل وزن المجتث مستفعلن فاعلاتن فاعلانْ**، فلماذا؟

نحن نعرف أن بحر المجتث= مستفع لن فاعلاتن، فجعله مستفعلن فاعلاتن فاعلان، حتى يرد إليه مجزوء البسيط الذي لم يعترف بنسبه لبحر البسيط، وجعل البسيط مقصورًا على التام[١].

يبقى أن نُعيد هذه النقطة مرة أخرى: البسيط عنده هو البسيط التام، وأما البسيط المجزوء فجعل وزنه مستفعلن فاعلاتن فاعلان،وأسماه المجتث، ولو كتبنا الحركات والسكنات، وطبقنا وزن البسيط فسنجد أن مستفعلن موجودة في البسيط، فاعلاتن نأخذ منها فاعلا، أي: فاعلن، وتنفاعلان = مستفعلان، مثل:

لابنة عجلان في الجو رسوم لم يتعفين والعهد قـــــديم

هذا الوزن موجود في مجزوء البسيط.

نقول مرة أخرى: البسيط عنده هو البسيط التام، وإنه جعل وزن المجتث: مستفعلن فاعلاتن فاعلان حتى يرد إليه مجزوء البسيط، وبالتالي جعل البسيط المجزوء الذي وزنه مستفعلن فاعلن مستفعلان ضربا أول من المجتث، ورد إليه بقية صور المجزوء.

المجتث الذي يعترف به التراث يصبح-عنده- مجزوءًا؛ لأنه إذا كان الشطر مستفعلن فاعلاتن فاعلان فبحذف فاعلان، يصبح: مستفعلن فاعلاتن، وهو وزن المجتث التراثي.

- نحن نعرف أن من مجزوء البسيط عند التراثيين **مخلع البسيط**، فجعله هو وزنا مستقلًا قائما بذاته، وادعى أنه ليس مأخوذا من العرب بثبت، شأنه شأن الخبب، ووزنه: مستفعلاتن أربع مرات، في كل شطر تفعيلتان، واستحسن فيه حذف الثاني الساكن من التفعيلة الثانية في كل شطر، فحسن الوزن بذلك حسنا كثيرا، على حد تعبيره.
- **جعل وزن مستفعلن فاعلن فاعلن في كل شطر من اختراعات الأندلسيين**، وعدَّه بحرًا جديدًا[٢] وقد سبق أن نوهنا إلى أن الجوهري في عروض الورقة استخرج هذا الوزن من مخلع البسيط بطي العروض والضرب اللذين كلاهما على وزن مستفعلْ، فتحذف الفاء، فيصبحان مستعِلْ، فتُنقَل إلى فاعلن.

---

(١) المنهاج ص٢٣٧،٢٣٨

(٢) المنهاج ص٢٤١

توصيف الجوهري: مفعولن أو مستفعلْ، ثم فعولن، ثم فاعلن.

أن يقول حازم القرطاجني: إن هذا من اختراعات الأندلسيين محتمل لأمر من أمرين: إما أنه يقصد هذا البحر، وبالتالي يكون كلامه مطعونًا فيه؛ لأن الجوهري يسبقه بنحو ثلاثة قرون.

وربما يقصد بقوله: إنه من مخترعات الأندلسيين: أنهم أول من ثبّتوا هذا الوزن بالنماذج التي قيلت عليه؛ لأن الجوهري حين ذكره ذكر بيتًا واحدًا واكتفى به، أما الأندلسيون فلهم على هذا الوزن قصائد، عارضتها نازك الملائكة، أو قلدتها، وعارضها الدكتور عبده بدوي، وسنتعرض لذلك عندما نتحدث عن التجديد في مخلع البسيط، ونحن نتحدث عن التجديد في الأبحر التراثية.

بهذا الرجل وهو العاشر في العلماء ننتهي من العلماء التراثيين، الذين اخترنا أن نعرف آراءهم في عروض الخليل، ويبقى لنا الحديث عن مقترح الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس من المحدثين في لقاء قادم بإذن الله تعالى.

اللقاء العاشر

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، أحمد الله -سبحانه وتعالى- وأصلي على نبيه مُحَمَّد -صَلَّى اللَّهُ عليه وَسَلَّم-.

في هذا اللقاء نتناول آراء الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس في العروض العربي.

هذا الأستاذ الفاضل له كتاب يُسمى **(موسيقى الشعر)**، وهو أشهر الكتب التي أخذت هذا الاسم.

في هذا الكتاب تحرك في دائرتين اثنتين:

- تيسير الأوزان[١].
- ومولد مشروع[٢].

في تيسير الأوزان رفض المضارع والمقتضب؛ لندرة الورود، ولسبق رفض أحدهما أو كليهما من علماء سابقين، ثم قسَّم البحور الباقية إلى قسمين:

- طويلة وقصيرة.

ورتَّب الطويلة بحسب الشيوع، فكانت المراتب ثلاثًا:

المرتبة الأولى: فيها الطويل وحده.

والمرتبة الثانية: فيها الكامل التام، والبسيط التام، والوافر التام، والخفيف التام.

والمرتبة الثالثة: فيها الرمل التام، والمتقارب التام، والسريع التام، والمنسرح التام، والمديد، والمتدارك التام.

وأما الأبحر القصيرة فكانت على التوالي:

- مجزوء الكامل.
- الهزج.
- المجتث.
- مجزوء البسيط ومُخلعه.

---

(١) موسيقى الشعر ص٥٧-١٣٧

(٢) موسيقى الشعر ص١٣٧-١٤٣

- مجزوء الخفيف.

- مجزوء الرمل.

ثم أتى إلى بحر الرجز وجعله عالمًا وحده، وقسَّمه إلى ثلاثة أقسام:

المرتبة الأولى: قصائد الرجز، أو رجز مُنظم، كما سماه، وهو ذو الشطرين، كالأبحر الأخرى، وجعل منه الرجز التام، والرجز المجزوء.

المرتبة الثانية: رجز كل أشطره مُقفَّاة بقافية واحدة، وأدخل تحته المشطور والمنهوك، بما في ذلك مشطور السريع، ومنهوك المنسرح عند العروضيين.

المرتبة الثالثة: مرتبة المزدوج، وهو البيت ذو الشطرين المتشابهين وزنًا، وتصريعًا أو تقفية.

ويُلاحَظ أنه لم يُثبت فيما أثبته من الأبحر كل ما ورد من أضرب، بل قبِل الشائع منها فقط، كما أنه رفض بعض الزحافات، وقبِل بعضها، بناءً على كثرة الورود أو قلته.

هذا عن الدائرة الأولى، وهي دائرة التيسير من وجهة نظره.

أما الدائرة الثانية فهي بعنوان: في مولد مشروع، وقد قدَّم هذا المشروع وطلب الآراء حوله حتى يتبلور عنده.

وفي هذا المشروع احتفظ من تفاعيل الخليل بثلاث، هي:

- فعولن.

- فاعلن.

- مستفعلن.

وأضاف ثلاثة أخرى عدَّها مشتقة منها بإضافة مقطع ساكن، وهي:

- فعولاتن، من فعولن.

- وفاعلاتن، من فاعلن.

- ومستفعلاتن، من مستفعلن.

وسنعرف لماذا مستفعلاتن تلك عندما نتحدث عن بحر معين.

من هذه التفعيلات الست قدَّم أوزان الأبحر تامها ومجزوئها، **فالطويل** عنده يتكون من: فعولن، فعولاتن، فعولن، فعولاتن، في كل شطر.

والبسيط التام يتكون عنده من مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن في كل شطر، وهذا موافق لتفعيل العروضيين.

والمجزوء: مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، في كل شطر، وهذا أيضًا موافق لتفعيل العروضيين.

المديد عنده نمطان:

– نمط يتركب من فاعلاتن، فاعلن، فاعلاتن، في كل شطر.

– ونمط يتركب من فاعلاتن، فاعلن، فاعلن، في كل شطر، وهذا أيضًا متوافقٌ فيه مع القدامى.

المتقارب التام يتكون من فعولن، فعولن، فعولن، فعولن، في كل شطر، **والمتقارب** المجزوء: فعولن، فعولن، فعولن، ثلاثٌ في كل شطر، وهذا أيضًا متوافق مع العروضيين.

المتدارك يتكون من: فاعلن ثماني مرات، في كل شطر أربع للتام، وست مرات؛ في كل شطر ثلاث للمجزوء.

الرجز: مستفعلن ست مرات للتام، وأربع مرات للمجزوء.

السريع: مستفعلن مستفعلن فاعلن، في كل شطر للتام.

والرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، في كل شطر للتام، والمجزوء: فاعلاتن فاعلاتن في كل شطر.

المجتث: مستفعلن فاعلاتن.

حتى الآن لم نجد خلافًا في التفعيلات إلا في تفعيلات الطويل حين قال: فعولن فعولاتن فعولن فعولاتن.

فحين جاء **للخفيف** كان وزنه عندما يكون تامًا: فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن، في كل شطر، وهذا موافق لتقسيم العروضيين القدماء باستثناء أن مستفعلن عند القدماء مفروقة الوتد، وعنده مجموعة الوتد، فلم يذكر مفروقة الوتد من الأصل، وأما المجزوء فيتكون من: فاعلاتن، مستفعلن، في كل شطر.

المنسرح: مستفعلاتن، مستفعلن، فاعلن، وهذا هو السبب الذي جعله يذكر مستفعلاتن في التفاعيل المشتقة لكي يسير على هدي حازم القرطاجني في كتابه (**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**) الذي جعل فيه وزن المنسرح: مستفعلاتن، مستفعلن، فاعلن، في كل شطر.

وترك **الكامل والوافر والهزج** على ما قال؛ لأنها يجمع بينها ظاهرة قليلة الشيوع في الأبحر الأخرى، وهي أنها تشتمل في توالي مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين.

هذا الكلام يُذكِّرنا بقول العروضيين: إن الوافر والكامل لم يتركب منهما بحر؛ لأن فيهما الفاصلة الصغرى، وهو يُسمي الحركتين الأوليين في (متفا) من (متفاعلن)، وفي (علتن) من (مفاعلتن) يسميهما توالي مقطعين قصيرين، وهذا الأمر يندر أن يراه في الأوزان الأخرى.

ويمكن لبعضكم أن يقول: فأين المقطعان القصيران المتواليان في الهزج؟

هو يجعل الهزج من مجزوء الوافر، فهو أصله: مفاعلتن مفاعلتن، ثم عُصبت التفعيلتان فصارتا مفاعلْتن مفاعلْتن على ما يذهب إليه بعض المعاصرين من أن الهزج لا يختلف عن مجزوء الوافر، بل هو داخل فيه.

هذا ما ذكره في كتابه **(موسيقى الشعر)**.

وفي مجلة الشعر العدد ٥ في يناير من سنة ١٩٧٧م طرح فكرة له في مقال مستقل جعل فاعلاتن فيه أصل البحور، ولعل هذا يُذكِّركم بما فعله السكاكي في جعل متفاعلن أصل البحور.

جعل **فاعلاتن** أصل البحور؛ لأنها من وجهة نظره كما يقتضي علم الأصوات مكونة من المقاطع (فا) و (عِ) و (لا) و (تن)، وقال: إن هذه التفعيلة يتم التصرف في مقاطعها، أو مع هذه المقاطع الأربعة بـ:

- التقصير.
- الحذف.
- التقديم.
- التأخير.
- الإلحاق.
- السبق.

فتنتج التفعيلات الأخرى ومزاحفاتها.

أي يمكن أن نُقصِّر مقطعا طويلا، أو نحذف مقطعا، أو نُقدِّم مقطعا على مقطع، أو نؤخر مقطعا عن مقطع، كما يمكن أن نُلحق في نهاية التفعيلة شيئًا، أو أن تُسبَق التفعيلة بشيء، فتنتج التفعيلات الأخرى ومُزاحفاتها.

فمثلًا: بالتعامل مع المقطع الأول (فا)؛ إذا حذفنا (فا) من فاعلاتن تصبح (علاتن)، وتساوي فعولن، ولو قصَّرنا (فا) بمعنى تركنا الفاء وحذفنا الألف، لأصبحت فعِلاتن المزاحفة.

ولو أخَّرنا (فا) وأصبحت التفعيلة (علاتن فا)، لساوت مفاعيلن. هذا بالتعامل مع المقطع الأول.

بالتعامل مع المقطع الأخير: (تن)، إذا حذفناه بقي معنا فاعلا التي تساوي (فاعلن).

ولو قصَّرناه، يعني حذفنا النون، لصار فاعلاتُ، وتساوي مفعُلاتُ.

ولو قدمنا (تن) على فاعلا تصبح (تن فاعلا) وتساوي مستفعلن.

وهناك تغييرات غير ما سبق؛ كأن نحذف المقطع الثاني وهو (ع) فتتحول التفعيلة إلى فالاتن المشعثة، وتساوي عنده مستفعلْ، ومتْفاعلْ؛ مستفعل المقطوعة، ومتْفاعل المضمرة المقطوعة.

وبتقصير المقطع الثالث وهو (لا) تصبح (فاعِلَتُن)، وتساوي مستعلن المطوية.

وبسبق المقطع الأول (فا) بمقطع قصير، مع تقصير المقطع الثالث (لا)، وافتراض المقطع القصير (قَ) تصبح التفعيلة (قفاعلتن)، وتساوي (مفاعلتن).

وبإلحاق التفعيلة فاعلاتن في نهايتها بمقطع قصير، واقتراح أن يكون (قرْ)، مع تقصير مقطعها الأول (فا) ومقطعها الرابع (تن) فتصبح فعِلاتُ قَرْ، فتساوي متفاعلن التي زحافها مستفعلن.

هذا الكلام خاصةً في التغييرات الأخيرة يحتاج إلى هدوء في القراءة، ولذا أنصحكم بأن تتجهوا إلى كتاب الأستاذ الدكتور أحمد كشك **محاولات للتجديد في إيقاع الشعر**، ففيه هذا المقال؛ مناقشة له، وبيان ما فيه ، والنقد الذي يُوجَّه إليه.

ستقرؤونه هناك قراءة هادئة، وتتعرفون رأي الأستاذ الدكتور أحمد كشك، وهو صاحب مناقشة هادئة في قضايا العروض.

الذي أريده هنا: أن نُقارن بين ما فعله **السكاكي** في **مفاعلتن**، وما فعله الأستاذ الدكتور **أنيس** في **فاعلاتن**؛ فالسكاكي كانت تغييراته منطقية، يعني مفاعلتن تُعصَب فتصبح مفاعلْتن، فتكون مفاعيلن، وتُقدَّم (علتن) على (مفا) فتكون متفاعلن.

مفاعلتن تُكوِّن الوافر، ومتفاعلن تُكوِّن الكامل، ومفاعيلن تُكوِّن الهزج، ثم يُقدم سببي مفاعيلن على (مفا)،

فيكون (عيلن مفا) التي تساوي مستفعلن، فيأتي الرجز، أو يُقدم سببًا ويُؤخر سببًا فيصبح (لن مفاعي) التي تساوي فاعلاتن، فينتج الرمل، وهكذا.

لم يُخرجنا إلى شيء غريب كما فعل الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس، لا ما يسمى قفاعلتن، ولا فاعلات قر، ولا شيء من هذا القبيل، المهم، هذه آراؤه، ولكل ما يرى، ولنا أن نأخذ ما نراه صوابًا، ونترك ما نراه غير متسق مع أفكارنا.

اللقاء الحادي عشر

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فقد انتهينا في اللقاء الماضي من تناول الشق النظري المتعلق بآراء أهم العلماء الذين أدلوا بدلائهم في عروض الخليل، وكانت لهم عليه استدراكات. وسنبدأ من هذا اللقاء في تناول ما حدث من تجديد في الشق التطبيقي، فنفتتح بالتقفية، أو بالتجديد في القافية، وقد يُتصوّر أن ذلك مخالفٌ للترتيب الطبعي، لكن الجانب الزمني حاكم، فالتنوع في القوافي، أو التجديد بتنوع القوافي كان أسبق من التجديد في الأوزان.

والتنوع في القوافي له أنماط ربما يجمعها أربعة أو خمسة، فقد لجأ الشعراء وخاصةً الأندلسيين إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة مع الالتزام بنمطٍ معين بحيث يكون في كل قصيدة نظام مّا يلتزمه الشاعر.

أول تنوع ظهر ولم يستمر: ما يُسمى **بالقواديسي**، ويسمى الشعر بهذا الاسم أو يوصف بهذه الصفة تشبيهًا بقواديس السانية، أو الساقية عند المزارعين في الريف المصري؛ لارتفاع بعض قوافيه في جهة، وانخفاضها في الجهة الأخرى، كما في قول الشاعر:

كم للدمى الأبكار بالخبتين من منازِل
بمهجتي للوجد من تذكارها منـــــازلُ
معاهدٌ رعيلها مُثْعَنْجِرُ الهواطـــــــــلِ
لما نأى ساكنها فأدمعي هواطـــــــلُ

منازِل مكسورة، بعدها منازلُ مرفوعة، و هواطِل مجرورة، بعدها هواطلُ مرفوعة، يعني كسرة ضمة كسرة ضمة، فقوافٍ مجرورة، وقوافٍ مرفوعة، والساقية حينما تكون بعض قواديسها أعلى الماء تكون بعض القواديس الأخرى في قلب الماء لتمتلئ به.

النوع الثاني وهو أوسع وأرحب ويُسمى: المسمّط، والتسميط من السِّمط، والسِّمط هو العقد الذي تلبسه المرأة في صدرها، وهو يُنظّم بطريقة معينة لكنها مُنسّقة.

فمثلًا: الحبات الصغيرة تكون أعلى، ثم تليها الكبرى فالكبرى ، إلى أن ينتهي الصائغ الذي يصوغ العقد إلى

الحبة العظمى التي تكون في وسط العقد وتسمى: واسطة العقد، وتكون أغلى حبة فيه، ولذلك حين يُمدح شخصٌ في مجتمع معين يقال إنه واسطة العقد.

والتسميط بدأ بأن يبتدئ الشاعر ببيتٍ مُصرّع، ثم يأتي بأربعة أقسامٍ على غير قافيته، ثم يعيد قسمًا واحدًا من جنس ما ابتدأ به، وهكذا في كل مقطع إلى آخر القصيدة.

فمما يُنسب إلى امرئ القيس قوله:

توهّمت من هندٍ معالم أطلالِ   عفاهنّ طول الدهر في الزمن الخالي

مرابعُ من هندٍ خلتْ ومصايفُ   يصيح بمغناها صدًى وعـــــــوازفُ

وغيّرها هوجُ الرياح العواصفُ   وكل مسفٍّ ثم آخـــــــــــر رادفُ

بأسحم من نوء السماكين هطّالِ

فقد بدأ بقسمين على قافية، تلتها أربعة أقسمة، أو أربعة أشطر مختلفة الرويّ، ثم أنهى بشطرٍ يماثل روِيّ الشطرين اللذين بدأ بهما، وهكذا؛ يأتي بأربعة أقسمةٍ على أي جهةٍ شاء، ثم يكرّر قسيمًا على قافية اللام المكسورة كما حدث في السمط الأول.

وقد تطوّر التشكيل، وصار لدينا ما يسمى بالمخمّس، والمربّع، والمثلّث، والمزدوج.

فالمخمّس عبارة عن خمسة أشطر، طريقة تقفيتها: إما أن تكون الخمسة الأولى على قافية، والخمسة الثانية على قافية أخرى، والخمسة الثالثة على قافية ثالثة، والخمسة الرابعة على قافية رابعة، وهذا لم ينتشر، ولا يفترق كثيرا عن المقطّعات، لكن المقبول أن تكون الأشطر الأربعة الأولى على قافية، والخامس على قافية مغايرة، ثم حين يبدأ في الخمسة التالية تصبح الأربعة الأشطر الأولى على قافيةٍ مغايرة للأربعة الأشطر السابقة، ثم ينتهي بالخامس ليماثل قافية الخامس في الأولى، وهكذا حتى نهاية المسمطة.

فمن النموذج الأول:

ظلمتني ظلمتني يا دهـــرُ   ماذا تشا هل لك عندي ثأرُ

كأن دمعي فوق خدي نثرُ   كأن صدري من سقامي شعرُ

وكل ضلعٍ من ضلوعي شطرُ

هذه على رويّ الراء المضمومة.

والمقطوعة الثانية أو المقطّعة الثانية:

قد صرتُ من حزني وامتعاضي كالهيكل الهاوي إلى الأرباضِ
إن أذكر العهد اللذيذ الماضي يختلط السواد بالبيـــــــــاضِ
وتمطر العين على الأنقاضِ

فكل خمسة أشطر على قافية مختلفة.

لكن الذي عاش ويُستعمل حتى الآن في كثيرٍ من القصائد مثل:

سائلوا النخبة من رهط النديّ أين ميٌّ؟ هل علمتم أين ميّ؟
الحديث الحلو واللحن الشجيّ والجبين الحر والوجه الســــنيّ
أين ولّى كوكباه أين غابْ؟

ثم ينتقل إلى المخمّسة الثانية فيقول:

أسف الفن على تلك الفنـونْ حصدتها وهي خضراء السنونْ
كل ما ضمّته منهنّ المنـــــون غصصٌ ما هان منها لا يهـون
وجراحاتٌ ويأسٌ وعذابْ

فيغيّر الأربعة الأشطر الأولى ويثبّت رويّ الشطر الخامس، فهو في الأولى: أين ولّى كوكباه أين غاب، وفي الثانية: وجراحاتٌ ويأسٌ وعذاب.

وفي **المربّع** يمكن أن يفعل ذلك؛ أن تكون الأربعة الأولى على روي، وأن تكون الأربعة التالية على رويٍّ آخر، وأن تكون الأربعة الثالثة على رويٍ ثالث، لكن الذي يعطي نغمًا مميّزًا هو أن يكون الشطر الرابع ثابت الرويّ في كل المسمطة، فالعقاد يقول:

هذا بشير الزمانِ فانشر دفين الأماني
على دعاء المثاني وضجّة النّدمـــــانِ

ثم يقول في الثانية:

وناد بالخمر حوبي في كل عرقٍ طروبِ

وخالطي في القلوبِ مواضع الأحـــــزانِ

فالرابع يماثل الرابع في الأولى، ثم يتابع:

قل للوليـــدة غدرا هم قد أجنّوك دهرا

فجددي اليوم عمرا قضيتِه في القنـــاني

وقد يُلتزم تشابه الصدرين في الرويّ، وتشابه العجزين ، يعني الشطر الأول بروي، والشطر الثاني برويٍ مخالف، والشطر الثالث بروي يشبه الشطر الأول، والشطر الرابع برويّ يشبه الشطر الثاني، مثل قول إبراهيم ناجي:

أين شطّ الرجاءْ يا عُباب الهمومْ

ليلتي أنـــــواء ونهاري غيـــوم

أعولي يا جـراحْ أسمعي الديّـــانْ

لا يهمّ الريـــاح زورقٌ غضبـــان

إذًا المربع يمكن أن تكون قوافيه على: ألف ألف ألف ألف، باء باء باء باء، جيم جيم جيم جيم، ويمكن أن تكون: ألف ألف ألف باء، جيم جيم جيم باء، ويمكن أن تكون: ألف باء ألف باء.

المثلث كذلك، لكنه عادةً ما يكون الشطران الأوّلان برويّ، والشطر الثالث يكون موحدًا، كما في قول العقّاد أيضًا:

يا أبي طال في الظلام قعودي فمتى أنت مخرجي للوجـــــودِ

طال شوقي إليك فاحلل قيودي

يا أبي عالم الظلام مخيفُ ليس يقوى عليه طفلٌ ضعيفُ

فأجزني من ظله المسدودِ

حدّثونا عن الحياة العجاب فلهجنا بحسنها الخــــــلّابِ

وظمئنا لحوضها الموردِ

أما **المزدوج** ففيه يكون الصدر والعجز على قافيةٍ في كل بيتٍ على حدة، وهذا هو النموذج الشائع في منظومات العلوم، كألفية ابن مالك وغيرها من منظومات العلوم، وأشهر نماذجه: أرجوزة أبي العتاهية التي يقول فيها:

حسـبك ممـا تبتغيـه القـوت ... ما أكثر القوتَ لمن يمـوتُ

الفقـر فيمـا جـاوز الكفافـا ... من اتقى الله رجا وخافـا

إن كـان لا يغنيـك مـا يكفيكـا ... فكل ما الأرض لا يغنيـكَا

إن القليـل بالقليـلِ يكثُـرُ ... إن الصفاء بالقذى ليكـدُرُ

هي المقادير فلمني أو فـذر ... إن كنت أخطأتُ فما أخطا القدر

وكلكم تعرفون ألفية ابن مالك:

كلامنا لفظٌ مفيدٌ كاستقم ... واسمٌ وفعلٌ ثم حرفٌ الكلـم

يتبقى لنا الحديث عن المقطّعات والموشّحات، وهذه سنتناولها في المحاضرة القادمة إن شاء الله؛ لأن كلًّا منهما يحتاج إلى نماذج توضّحه، وقد يستغرق محاضرةً منفصلة عن غيرها من قضايا التنوّع في القوافي(١).

(١) راجع التنوع في القوافي في كتابنا: موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع ص٣٢٤-٣٣٣ حول هذه المحاضرة والتي تليها

اللقاء الثاني عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، **وبعد:**

نستكمل في هذا اللقاء الحديث عن التنوع في القوافي، ونبدأ اللقاء بالحديث عن المقطعات.

والمقصود بالمقطعات: تلك القصائد أو المقطوعات التي يتخذ فيها الشاعر النظام المعروف في القصيدة للتقفية، لكنه يُكوِّن قصيدته من مقاطع، كل مقطع على قافية بعينها، فكأن كل مقطع قصيدة مستقلة، ومن ثم يمكنه استخدام التصريع أو التقفية في أول كل مقطع، أو يترك المقطع مصمتًا بدون تصريع ولا تقفية.

وأشهر قصيدة يمكن أن تكون نموذجًا لهذا: ما يُغنَّى تحت عنوان **الأطلال**، فكل مقطع مكون من أربعة أبيات، وكل بيت له قافية، وكل مقطع له نظامه في التصريع أو التقفية أو الإصمات.

من نماذج ذلك: قول إبراهيم ناجي تحت عنوان **الوداع**:

حان حرماني وناداني النذيرْ	ما الذي أعددت لي قبل المسيرْ
زمني ضاع وما أنصفتني	زادي الأول كالزاد الأخير
ريّ عمري من أكاذيب المنى	وطعامي من عفاف وضمير
وعلى كفك قلب ودم	وعلى بابك قيد وأسير

هذه المقطوعة أربعة أبيات من بحر الرمل، العروض محذوفة، والضرب مقصور، البيت الأول فيه تصريع؛ لأن العروض جاءت: ني النذير= فاعلاتْ، فتتساوي مع: لا المسير، وهذا تصريع في بداية المقطوعة الأولى.

في المقطوعة الثانية قال:

حال حرماني فدعني يا حبيبي	هذه الجنة ليست من نصيبي
آه من دار نعيم كلما	جئتها أجتاز جسرًا من لهيب
وأنا إلفك في ظل الصبا	والشباب الغض والعمر القشيب
أنزل الربوة ضيفًا عابرًا	ثم أمضي عنك كالطير الغريب

وفي البيت الأول حدث تصريع بين العروض والضرب، فجاءت العروض صحيحة مثل الضرب من أجل التصريع.

حان حرما/ ني فدعني/ يا حبيبي= فاعلاتن/ هذه الجن/ نة ليست/ من نصيبي= فاعلاتن.

وفيها يقول في مقطع ثالث:

هاتي أسعدني ودعني أسعدُكْ	قد دنى بعد التنائي مـــــوردُكْ
فأذقنيه فإني ذاهـــــــــــب	لا غدي يُرجَى ولا يُرجَى غدك
وابلائي من لياليَّ الــــــــتي	قرَّبت حَيني وراحت تُبعـــدك
لا تدعني لليالي فغـــــــــدًا	تجرح الفرقة ما تأسوا يــــدك

وفي البيت الأول تقفية، أسعدك= فاعلا، موردك= فاعلا، تشابه العروض والضرب، لكن العروض لم تُغيّر عن طبيعتها، فهذه تسمى تقفية.

إذًا كل مقطوعة من هذه المقطوعات على البحر المسيطر على نغم القصيدة، وهو الرمل التام، بيد أن ضرب المقطع الأول مقصور، والضرب الثاني صحيح، والضرب الثالث محذوف، وفي المقاطع الثلاثة جاءت العروض محذوفة على أصل الرمل التام، وتلك هي شيمتها فيه، لكن الشاعر صرع البيت الأول من المقطعين الأول والثاني، وقفّى البيت الأول من الثالث.

عدد الأبيات في المقطوعة لا حد له، لكن يُستحسَن ألا تصل إلى حد القصيدة، وحد القصيدة سبعة أبيات، كي تكون مُقطعة.

وتبدأ من بيتين فأكثر، لكن عادةً يُطلَق على البيتين اسم ثنائيات، ويطلق على ثلاثة الأبيات اسم ثلاثيات.

التنوع التالي في القوافي هو: نظام **الموشحات**، وقد اشتُقَت كلمة "الموشَح" على أرجح الظن من المعنى العام للتزيين، سواءً أكان ذلك وشاحًا، أم قلادةً مرصعة، أم غير ذلك.

واستُعملت الكلمة في أحايين كثيرة للتعبير عن بعض المعاني البلاغية، لكن الذي يعنينا هنا منها: دلالتها على قالب من قوالب الشعر العربي عُرف على مدى الأيام باسم الموشحات، أو التوشيح، أو الموشَّح، وعُرف الناظم فيه باسم الوشَّاح، وإن لم يُؤثَر عن واحد ممن برعوا في الموشحات أنه اقتصر على النظم فيها وحدها، بل المعروف أن شعراء الأندلس كانوا يقرضون الشعر، وينظمون الموشحات، وإذا كانت شهرة عدد منهم قد تمثلت في هذا الفن فليس معنى هذا أنهم اقتصروا عليه.

والمُوشَّح: كلام منظوم على وجه مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، وهذا النوع يُقال له **التام**، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، وهذا النوع يُقال له **الأقرع**، فالتام يُبتدأ فيه بالقفل، والأقرع يُبتدأ فيه

بالبيت.

بناء المُوشحة: تتكون الموشحة مما يلي:

القفل: وهو شطران أو أكثر، تتحد فيهما القافية في كل الموشحة، كما تتفق أوزانها وعدد أجزائها، وقد يُسمى **المركز**.

البيت: وهو مجموعة أشطار تنتهي بقافية متحدة فيما بينها، ومغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تُقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشحة، ومجموع الأشطار يسمى **الغصن**.

الخَرْجة، وهي القفل الأخير في الموشحة.

النموذج الذي يُقدَّم هو لابن زهر الحفيد، المتوفى سنة ٥٩٥ هجرية، وهو قوله:

حيِّ الوجوه الملاحا وحيِّ نُجْــلَ العيــونِ

هل في الهوى من جُناحِ

وفي نـــــــديم و راح

رام النصــوح صلاحي

وكيف أرجو صلاحا بين الهوى والمجـونِ

يا غائبـــا لا يغيــبُ

أنت البعيــد القريب

كم تشتكيك القلـوب

أثخنْتَهـــنّ جراحا واسأل سهام الجفون

أبكى العيـونَ البواكي

تذكارُ أخت السِّماك

حتى حمـــامُ الأراك

بكى بشجو وناحا على فروع الغصونِ

ألقى إليهـــــا زمامَـهْ

صبٌّ يداوي غرامَــه

ولا يطيــــــق الملامة

غدا بشوق وراحا ما بين سَبْي الظنونِ

يا راحـــــلا لم يودّعْ

رحلتَ بالأنس أجمع

والعجز يعطي ويمنـع

مرُّوا وأخفوا الرواحا عني وما ودعــوني

في أوزان الموشحة حرية وتنويع يُقابلهما التزام وتماثل.

أما الحرية: ففي جواز استخدام البحر الذي ستُصاغ على وزنه الموشحة في عدة حالات من حالاته، أي: من حيث التمام والجزء والشطر.

أو بعبارة أوضح: يجوز في الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة، وأن تكون بعض الأشطار الأخرى من البحر نفسه، ولكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة، فتأتي بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل، وتأتي أخرى في الموشحة نفسها قصيرة قليلة التفاعيل. بل إنه يجوز أن تأتي بعض الأشطار من بحر وبعضها الآخر من بحر ثان.

وأما الالتزام والتماثل ففي وجوب أن يأتي كل جزء من أجزاء الموشحة المتماثلة على وزن متحد، والأجزاء المتماثلة هي: الأغصان مع الأغصان، والأقفال مع الأقفال، أو: الأقفال مع الأقفال، والأبيات مع الأبيات.

فإذا جاء البيت في الفقرة الأولى على وزن معين يجب أن تأتي كل الأبيات على الوزن نفسه، وإذا جاء القفل الأول على طريقة خاصة من حيث طول الأشطار وقصرها من بحر ما يجب أن تأتي كل الأقفال على الطريقة نفسها.

ويُلاحَظ: أن تلك الأقفال يجب أن توافق المطلع الذي يسبق عادة كل الفقرات، وهذه الموافقة بين الأقفال والمطلع يجب أن تكون في الوزن والقافية جميعًا.

الخرجة فيها كلام كثير؛ من أنها ينبغي أن تكون –كما قال **ابن سناء الملك** في **دار الطراز**– حجاجية من قِبل

السخف، حارة مُحرقة، حادة مُنضجة، وهزازة سحّارة خلابة، بينها وبين الصبابة قرابة، غزلة جدا، من ألفاظ العامة واللغات الدارجة، فإن كانت مُعربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال، خرج الموشح من أن يكون موشحًا، اللهم إلا إن كان موشح مدح وذُكر اسم الممدوح في الخرجة، فإنه يحسن أن تكون الخرجة مُعربة. وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ(١).

لن نتوقف أمام هذا الموضوع كثيرًا، فبعض الخرجات يكون باللغة العربية وبعضها يكون بالعامية، ويُفضَّل أن يكون بالعامية، كما في ختام موشحة منسوبة لابن زهر الحفيد يقول:

أو منك أن ترحمْ   وأن تحـــــرمْ   ضنـــا مُغـرمْ   إذا يســــــقمْ

فلو أســـــــــري   في بحر أوجالي   بعيد الشاطي   أُمسك بالمـوجِ

وغادة تبدو   كالبدر في السعدِ

أمالها النهدُ   في غصُــــنٍ رَندِ

أوراقها البُرْدُ   أينــــع بالوردِ

باتت وهِيْ تشدو

حُبيِّــبي اِهجــمْ   وقم واعــــزمْ   وقبّــــــلْ فم   وجِي وانضــــم

إلى صـــــدري   وقم بخلخــالي   إلى أقراطــــــي   قد اشتغلْ زوجي

أوزان الموشحات: قسم ابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز) الموشحات إلى قسمين:

- ما بُني على أشعار العرب.
- وما لا علاقة له بهذه الأوزان.

فما لا علاقة له بأوزان العرب لا يعنينا، أما ما بُني على أشعار العرب من الموشحات فينقسم إلى قسمين:

الأول: ليس فيه اختلاف عن الشعر العادي، ومثل هذا النوع هاجمه ابن سناء الملك، واعتبره من المسمطات، مثل النموذج الأول الذي قدمناه لابن زهر الحفيد.

والقسم الآخر من أقسام الموشحات يتكئ على أوزان الخليل بن أحمد، لكنه يتصرف في الوزن بزيادة أو نقصان،

(١) دار الطراز: ٣٠-٣٣

أو يستخدم التام مع المشطور، أو يستخدم التام مع المجزوء في الجزء الواحد.

فمثلًا: ضرب ابن سناء الملك لاختلاف الأوزان قول أحد الوُشَّاح:

صبرتُ والصبر شيمة العاني ولم أقل للمُطيل هجراني معذبي كفاني

فلولا الزيادة التي تتمثل في كلمتي "معذبي كفاني" لكنا أمام نص البحر المنسرح، صبرتُ والص/ صبر شيم/ة العاني، هذا شطر، ولم أقل/ للمطيل/ هجراني، هذا شطر ثان، معذبي كفاني/ متفعلن معولا، فكأنه من منهوك المنسرح.

وقد يحدث التغيير في الوزن عن طريق إدخال قافية أخرى.

فمثلًا: في مطلع أحد الموشحات يقول الوشاح:

يا ويح صب إلى البرقِ له نظرْ وفي البكاء مع الورقِ له وتـرْ

هذا التقسيم في التقفية، البرق، والورق، ونظر، ووتر، يفك الأزمة عند ابن سناء الملك؛ لأن هذا المطلع لو نظرنا إليه لكان بيتًا من الشعر التقليدي على بحر البسيط:

يا ويح صب إلى البرق له نظر وفي البكاء مع الورق له وتـــر

لو قُرئ بهذه الصورة، أو قُسِّم بهذه الصورة، يُلام الوشّاح عند ابن سناء الملك.

نظام التقفية: بعض الناس يرون أن التوشيح ليس إلا نوعًا من التسميط، وهذا كلام يراعي السطح، ولا يراعي عمق التقسيمات، وأنتم عندكم في كتاب **الموشحات الأندلسية** أو في **دار الطراز** نماذج من الموشحات كثيرة يمكنكم أن تُطبقوا عليها هذا الكلام.

لغة الموشحات: هي في مجموعها لغة عربية صحيحة تتفق مع قواعد اللغة العربية، وتتسم بالرقة، والعذوبة، والصفاء، وصنيع الوشاحين يأتي امتداده فيما عليه الشعراء المحدثون في صفاء اللغة وسهولة الألفاظ.

أما الخرجات فقيل: إنه يُفضل فيها استعمال العامية أو لغة الرومانث في الأندلسية، ودارسو الأدب جميعًا متفقون على عدم استعمال العامية في أثناء الموشحة، وإنما تُستخدم في القفل الأخير الذي هو الخرجة، وفي غير ذلك ينبغي ألا تستعمل العامية أو الأعجمية.

هذا الكلام يحتاج إلى أكثر من نموذج من نماذج الموشحات، ومحاولة معرفتها، لكن حين تجدون أن الوزن فيه زيادة أو فيه نقص عما هو معروف في الشعر التراثي فعليكم أن تعرفوا أنه يمكن أن يُتصَرَّف في البحر.

فمثلًا لو فرضنا أن السريع مستفعلن مستفعلن فاعلن، فيمكن أن يأتي مستفعلن مستفعلن فاعلان في شطر، وبعده: مستفعلن مستفعلن، فهذا ليس بعيدًا عن بحر السريع، يعني ليس بالضرورة أن يكون الجزء الثاني مماثلًا للجزء الأول، ويمكن أن يأتي مستفعلن فقط، ويمكن في بحر مثلًا مثل الطويل أن يقول: فعولن مفاعيلن فعولن، ثم يأتي في الجزء الآخر ويقول: فعولن مفاعيلن.

أرجو بهذا أن نكون قد وضحنا ما بقي من التنوع في القوافي، ونلتقي فيما بعد ذلك في التجديد في الأبحر التراثية بإذن الله تعالى.

اللقاء الثالث عشر

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله والصلاة والسلام على نبيه ومصطفاه **وبعد**:

فنبدأ في هذا اللقاء الحديث عن التجديد في الأبحر التراثية، وسنتناولها بحرًا بحرًا بنظام ورودها في الكتاب الذي بين أيديكم، وأولها **بحر الوافر**.

وقد ورد لبحر الوافر في التراث ثلاث صور: صورةٌ للتام، عروضها مقطوفة، وضربها مقطوف، وصورتان للمجزوء؛ الصورة الأولى: عروضها صحيحة وضربها صحيح، والصورة الثانية: عروضها صحيحة وضربها معصوب.

وقد أورد ابن القطّاع للوافر التام ضربًا على **فعولْ** مقصورًا، وإن عزاه إلى الزجاج، والحديث عن القصر وهو: حذف ساكن وتسكين متحرك من السبب الخفيف إنما تم بناءً على أن نهاية الشطر هي فعولن.

وقد تبع الشنتريني ابن القطّاع في ذلك، وشاهدهما قول العلاء بن المنهال الغنوي:

فليت أبا شريكٍ كان حيًا ... فيقصر حين يبصره شريكْ

ويترك من تدرُّئه علينا ... إذا قلنا له هذا أبوكْ

وعلى هذه الصورة وردت قصيدةٌ بعنوان: **إلى بابا الفاتيكان** ، في ديوان (كلمات آخر رجلٍ عربي) للشاعر الدكتور: السيد خلف، في تسعةٍ وعشرين بيتًا يقول فيها:

ينادي بالتسامح والتآخي ... أمام الناس يفضحه الرياءْ

تُجَرّم كل داعية بسيف ... كأن الداء صار لنا دواء

كرهنا السيف إلا عند غزْوٍ ... ونؤمن بالتحضر والنماء

زرعنا النور في روما زمانا ... وكنا الشمس في عصر انطفاء

كما يقول في المقطع الرابع من قصيدة **هادي الحيارى**:

فداك الروح في شرفٍ أبيّ ... تُقدّم للشهادة في رضاءْ

وندرك أننا لم نعط شيئًا ... كما أعطيت من نبل العطاءْ

لماذا تحمل الأوجاع عنا ... لأنك خير من حمل اللواءْ

نصرت ضعيفنا في كل أرضٍ ... سمت بك والثريّا للسماءْ

كما ورد الوافر التام تام العروض والضرب على أصل وضعه في الدائرة الخليلية؛ فقد أورد أبو الحسن العروضي في كتابه(الجامع في العروض والقوافي) عن الأخفش "أنه سمع أعرابيا ينشد شعرا على مفاعلتن ست مرات، وقال: هو قياس عندي، فإن وجدته–زعم– من قول العرب فأجزْه"، وقد صيغ شعر على ذلك عند شعراء متعددين، منهم مُحَّد المعصراني في قصيدة: **مرثيّةٌ إلى الندى**، البالغة ثلاثين بيتًا في ديوانه: الهجرة إلى الخليل بن أحمد، يقول فيها:

يراوغني الأسى أنّي رحلتُ ويقـ	تفي خطوي يزلزل ذلك الجسدا
أنا مـا زلـت مشـتبكًا بأحـزاني	أروّضـها فدمع القلب قد جمدا
وتوغــل فيّ أحـــزاني وتقتلـــني	وتنشرني كأني قد خُلقت سدى

كما أن للسيد خلف قصيدةً بعنوان: **شر الحب**، في ديوانه الذي سبق ذكره تبلغ اثنين وعشرين بيتًا يقول في ختامها:

يصــبّ البــدر في عينيــكِ خمرتـه	وترقص في زهور الجفن هالاتي
تموت الشهب حين نصافح الدنيا	وحـين مضـيّها قالــت تحيــاتي
ســتلقى أمـــتي خـــيرًا إذا متنـــا	فشـر الحـب أن تهـواكِ أبيـاتي

وله لزومية في خمسة أبيات بعنوان: **الذئب والراعي** في ديوانه: **مارد وادي عبقر** يقول فيها:

نصبــتَ الســيفَ لم ترفَعْ ظُلامــتَه	فهــل ســكنتْ إذا جـــرُّوا أفاعيـــــها
أكلُّ الســـــحر مرهـــون بغابتكم	لتنعـى الشـاةُ ذيبـا كـان راعيـــــها
لمـاذا استسـلمتْ–لـو بـتَّ تـؤمن بي	فراشــاتُ الــرؤى الحــيرى لداعيـــها
هنــا تنشـــــقُّ تسبيـــحا بمُديتهم	يــدٌ عاشــت وأخــرى مــات ناعيهــا
فمُرْ عطـــــــرَ التجلّي هدمَ قافيتي	وبِــعْ روحــي ففــي حــرفي مســاعيها

وللشاعر مُحَّد حجاج أبياتٌ على هذا الوزن يقول فيها:

أبلّغــه بشــعرٍ مــن ســراياه	وأعشـقه وعشـقي بالـغٌ فـاهُ
فلولا الحب ما بلغ العلا بشرٌ	ولولا الحب ما خُلقت لنا الآه
ولولا الحب ما فاض الشعور لها	ولولا الحب ما غُفرت خطاياه
ولـولا الحـب لانتحبت سماواتٌ	ولـولا الحـب مـا رحـم الأنا اللهُ

هذا عن الوافر التام، أما **الوافر المجزوء** فقد أضاف له الأخفش فيما حُكي عنه عروضًا ثالثةً مقطوفة لها ضربٌ مثلها، فيصبح وزنها: مفاعلتن فعولن مفاعلتن فعولن، وعلى هذا الوزن نقل ابن رشيق في العمدة ما أنشده الزجّاجي:

سقى طللًا بحُزوى هـزيم الودق أحوى
عهِدنا فيــه أروى زمانًا ثم أقـــــوى
وأروى لا كنـــودُ ولا فيها صـــدودُ
لها طرفٌ صيـــود ومُبتسَمٌ بَـــــرود
لئن شطّ المـــزار بها ونأت ديـــار
فقلبي مُستطـــار وليس له قـــرار

وعلى هذه الصورة وردت مقطوعة للشاعر نشأت المصري تحت عنوان: **يا إلهي**، يقول فيها:

سبقتُ إليك شوقي وصمتي فيك نطقي
فزدني منك قربـــًا فبعدي عنك يُشقي
يد الأمواج تعلـــو تراتيلًا وحمـــــدا
نهارٌ بعد ليـــــلٍ ويبقى الوجدُ وجدا

كما أورد الزمخشري، وتبعه في ذلك السكاكي، ضربا مقطوفا للوافر المجزوء الصحيح العروض، وشاهدهما:

بكيتَ وما يرد لك الـ بكاءُ على الحزينِ

ولم أصادف على هذا الوزن شعرا سوى ما أورده الدكتور: عمر خلوف في مقدمة تحقيقه لكتاب **الوافي في القوافي** لابن الفرخان(ص١٨)، من أن لهذا العلَم كتابا في العروض يسمى **الإبداع** يقوم هو على تحقيقه، وفيه من شعر ابن الفرخان على هذه الصورة قوله:

بَرزْنَ لنا بذي سَـلَمٍ فجَدَّ بنا الحنـينُ
وعالجْتُ الهمـومَ به فما كادت تَلينُ
وقلتُ يعود لي صبرٌ فعـاد ليَ الأنينُ
وكنتُ أُرَى ولي جسمٌ فأصبحَ لا يَبِينُ

وفي سياق إيراد هذه الأبيات وغيرها مما يمكن أن يُنظم عليه الشعر العربي من الأوزان التي لم يذكرها الخليل قال ابن الفرخان إنه قد اقتُرح عليه أن يورد الأمثلة من شعره؛ لعدم ورود شعر للقدماء عليها، وهذا يعني–فيما يعنيه– إمكان أن يكون النظم مقصودا لسد فجوة عدم نظم القدماء عليها، فبقيت الصورة بهذا محصورة بين علماء العروض، وإن كانت صالحة الإيقاع لأن ينظم عليها غيرهم من الشعراء.

وقد أضاف المحدثون صورة أخرى للمجزوء شاعت في أشعارهم أكثر من شيوع الصورة التي أضافها الأخفش، يكون الضرب فيها مُسبّغًا للعروض الصحيحة، أي: على مفاعلتانْ، أو مفاعلْتانْ في حالة العصب، كما في قول **روحية القلّيني**

إذا ضـاقت بي الـدنيا ... فمــن أرجــوه غــير اللهْ

وأظلمـت الحيـاة فمـن ... يـــــدّد ظلمـــــتي إلاه

ويهتف في العروق دمٌ ... طهـــورٌ مـــا أرقّ نِـــداه

أحبــك يا إلــه الكـو ... ن حبًّا قد جهلت مداه

وقول **غازي القصيبي** في لوس أنجلوس:

سـأكتب عنـك يا عملاقـتي الأخّـاذة الحسـناء

وعـن دنياك عـن سـحرك عـن شاطئك الوضّاء

عـن الطـرق الـتي تغفـو علـى أوهامهـا الشـقراء

وعـن ليلـك ذاب البـدر فيـه وجُنّـت الأضـواء

وقول **مصطفى عراقي** في مقطع من قصيدة لماذا تصرخ الريح في ديوانه **النيازك**:

حصـاني الأبـيض السـحريّ يـرقص في ربا الأحـلامْ

يســـابق طيفُـه العلــــويُّ أطيافا مـن الأنســـام

ويخـترق السـحاب إلى مـدائن تحضــــن الأنغـــام

فـألقَى الشــــعرَ مؤتلقـا وحينـا أحصـد الأوهـــام

أما **السيد خلف** فكانت له قصيدةٌ بعنوان: خَوَاند طغاي، في مائةٍ وخمسين بيتًا في ديوانه (**كلام الجن**)، كما أن أربعين في المائة من مقاطع ديوانه: **أعراف**، المصوغ كله في مقطعاتٍ على الوافر المجزوء، قد جاءت على هذه الصورة،

فالديوان مُكوّنٌ من مائةٍ وخمسين مقطعة، ستون منها مُسبّغة الضرب، يقول في إحداها:

هـــواكِ خيانـــةٌ عظمـــى ولا أخشـــى مُـــدَى الإعـــدامْ
أحـال قضيـــــتي لفضيـــــــحةِ المفتي المحــامي العـام
لأن عيونـــــك الســـــمرا ءَ أخطبهـــا مـــن الحكـــــام
لمــــاذا كفـــروا العشـــا قَ لمـا أعلنـوا الإســـــــلام؟

كما وردت بعض نماذج ظاهرها ورود الوافر مشطورًا، مثل قول ابن سهل الأندلسي:

شكوتُ له من الحُرَق التهابا
فأســـداها مراشــفه عِـــذابا
ومـال وقـد تطارحنـا العتـابا
كـأني طـائرٌ ناجيـتُ غصنـا

لكن صوغها على طريقة الرباعيات لا يساعد على تقبّل هذا الظاهر؛ لأن للرباعيات والثلاثيات أسلوبها في تكوّنها من أشطرٍ من التوام.

وكذلك الأمر فيما ورد عند سيد قطب من قوله:

تعـــالي أوشـــكت أيامنـــا تنفـــد
تعـــالي أوشـــكت أنفاســـنا تـــبرد
بـــلا أمـــلٍ ولا لقيـــا ولا موعـــد
تعـــالي لم يعـــد في العمـــر مُتســـعُ
تعـــالي لم يعـــد في الكـــون مُنتجـــع
وغـــول الـــدهر لا يبقـــي ولا يـــدعُ
كـــلانا ضـــائعٌ في الكـــون مفقـــودُ
فـــلا هـــدفٌ لـــه في الأرض مشـــهودُ
ولا أمـــلٌ لـــه في الغيـــب موعـــودُ

والفرق بين نموذج ابن سهل ونماذج سيد قطب: أن ابن سهلٍ صاغ أشطره من الوافر التام المطّرد الورود، وأما سيد

قطب فصاغ ثلاثيّاته من الوافر التام على أصل تفعيلات دائرته، بمعنى: أن يتكون الشطر من مفاعلتن ثلاث مرات.

ومن غرائب وزن الوافر أن صاغ الشاعر **مصطفى عراقي** معظم أبيات قصيدته **لمن تتفجر الأشعار** على خمس تفعيلات، والقصيدة متعددة القوافي في ثمانية وثلاثين بيتا، منها ثلاثون على خمس تفعيلات، والثمانية الأخيرة على أربع، وقد نشرت في ديوانه **النيازك**، يقول فيها:

لمـن تتفجـر الأشعـــــار تشعلهـا دمـائي ثم تنطـــــــلقُ

لمـن تتسـلل الأحـــــــلامُ والأيامُ حـين يَروعهـا الغسَـقُ

لمـن تأوي الطيـور الشـاردات إذا جفاهـا الـروض والألـق

لمـن ترنـو مآذننـا أحيطـت بالسلاســــل وهـي تحـترق

ووجود أبيات في القصيدة على أربع تفعيلات يوحي أن الشاعر كان موزع الهوى بين شعر البيت وشعر التفعيلة، وله مثل ذلك العدد الخماسي في بحر الرمل نورده في حينه إن شاء الله.

***

البحر التالي: هو بحر **الهزج**، وقد ورد له في التراث من مطّرد الاستعمال كما حكت كتب العروض صورتان:

الصورة الأولى: العروض فيها صحيحة والضرب صحيح.

والصورة الثانية: العروض فيها صحيحة والضرب محذوف.

وقد صاغ له بعض الشعراء أبياتًا على أصل دائرته، أي: يكون البيت فيها مكوّنًا من مفاعيلن ست مرات، من مثل قول الشاعر:

ترفّــق أيهـــا الحـــادي بعشّـــاقِ نشاوى قد تعاطوا كأس أشواقِ

وقد أورد الشنتريني – مع التشذيذ– مجيء الهزج تاما عند المحدثين(المعيار لوحة ٦)، وشاهداه قول القائل:

لقد شاقتك في الأحداج أظعانُ كما شاقتك يوم البين غربانُ

وقول الآخر:

أما في الست والستين لي داعٍ إلى العُتبى بلى لو كان لي عقلُ

أما المحدثات فيه فقد أجاز الأخفش فيه ضربًا ثالثًا مقصورًا، وتبعه في ذلك الجوهري، وشاهدا الأخفش هما:

فلو أُرسلتُ من حبك مبهوتًا إلى الصينْ

لوافيتُـكِ عنـد الصبح أو حـين تصـلّينْ

ومـا ليـث عـرينٍ ذو أظـافير وأسـنانْ

أبو شبلين وثّابٌ شديد البطـــش غرثانْ

وعلى هذا الوزن وردت **لابن سناء الملك** قصيدةٌ في خمسة وخمسين بيتًا يقول في ختامها:

ألا يا عـاذلي فيـه سـكبت المـاء في الجـيرْ

وقـد قابلـتُ تقليلـك مـن عشـقي بتكثـيرْ

أنا باقٍ علـى العهـد وغـيري فيـه تغيـيرْ

وما الصفو سوى العشق وكل العيش تكديرْ

ولي فيـــه أحاديـــث ولي فيـــه أخـــابيرْ

وقـــد أفـــنى الـــدنانيرَ وجـــوهٌ كالـــدنانيرْ

وقد استدرك له بعض العروضيين عروضًا على مفاعي لها ضربٌ مثلها، وشاهدهم:

سقاها الله غيثًا مـن الـوسمي ريّا

وعلى هذه الصورة وردت أربعة أبياتٍ للشاعر **مُحَّد المعصراني** بعنوان: أنا الشاعر قلت، وقد نسبها هو خطأ إلى المضارع، يقول فيها:

أنا الشـــاعر قلـــتُ وغنّيت وهمـــــتُ

يغـني الـدهر باسمـي أنا منـذ وُلـــــدتُ

أسير الدرب وحدي وفي الشعر احترقت

خلودي في قصيدي وأني قد شعــــرتُ

كما ورد له عند بعض الشعراء ضربٌ على مفاعيلان مُسبّغًا، كما في قول الزركلي:

لمـن خلّفتمـا الميـدانْ فقيـدَيْ لغـة القـرآنْ

عمـادا أدبٍ ضـخمٍ رفيعٍ راسخ البنيـــان

شهابا فلكٍ غابــــا معًا في حالك الأزمان

صراعٌ منذ كان الناس   بين الفقد والوجـــدان

كما يمكن أن يُعدّ من الهزج المشطور قول الشاعر عمر فتحي إسماعيل:

ستبقى ذكريات الأمس في نفسي

هي السلوى إذا أُصبح أو أُمسي

وكـرّ الصـبح والإمسـاء لا يُنسـي

وهـل يُنسـى جمـال الـروح والحـسّ

ونـــورٌ يمـــلأ الأرواح بالأنـــس

فهذه الأبيات في ظاهرها من المشطورات على أصل دائرة الهزج، ولكن اعتبارها خماسيّة قد يجعل هذا التصور مشكوكًا فيه وإن كان إمكانةً من إمكانات التجديد.

وكذلك الأمر في قول الشاعر عبد الغني النابلسي:

تثـنّى مثـل غصـن البـانْ

غـزالٌ ناعـس الأجفـان

فـؤادي منـه في أشـجان

إذ ظاهرها أنها أبياتٌ من منهوك الهزج، ويمكن عدّها ثلاثيةً من المجزوء.

بهذا ننتهي من بحري الوافر والهزج، ونكمل في لقاءٍ قادمٍ بإذن الله.

اللقاء الرابع عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله **وبعد:**

نتناول في هذا اللقاء ما حدث من تجديدٍ في بحر **المتقارب:**

بحر المتقارب تراثيًا ورد في نمطين: تامٍ، ومجزوء، التام يتكون البيت فيه من ثماني تفعيلات **فعولن،** في كل شطرٍ أربع، وله في التراث أربع صور يحددها الضرب؛ لأن العروض في بحر المتقارب التام محكومٌ عليها بالصحة، سواءً أجاءت على فعولن السالمة، أم فعولُ المقبوضة، أم فعو المحذوفة، وفي هذه الحالة يُعدّ الحذف علةً جرت مجرى الزحاف.

أما الأضرب الأربعة التي تحدد الصور فهي: الصحة، والقصر، والحذف، والبتر.

- فالصورة الأولى الضرب فيها يكون صحيحًا، أي على فعولن.
- والصورة الثانية الضرب فيها يكون مقصورًا، أي على فعولْ.
- والصورة الثالثة الضرب فيها يكون محذوفًا، أي على فعو.
- والصورة الرابعة الضرب فيها يكون أبتر، أي على فعْ.

ولم يتيسر لنا العثور على تجديدٍ في المتقارب التام، بل إن الصورة الرابعة ذات الضرب الأبتر قد اختفت من الساحة الشعرية تمامًا ولم يعد لها وجودٌ إلا في نماذج قديمةٍ تذكرها كتب العروض، أو ترويها كتب الأدب أو دواوين الشعراء.

المتقارب المجزوء، وهو النمط الثاني لما ورد في التراث له صورتان عروضهما محذوفة، والضرب في الصورة الأولى يكون محذوفًا، وهذه الصورة وردت عليها أشعار، والضرب في الصورة الثانية يكون أبتر، وهذه الصورة لم يرد عليها إلا شواهد مُفردة.

لكن المتقارب المجزوء حدث فيه تجديدٌ، فقد ورد المتقارب المجزوء في نتاج الشعراء على الصور الثلاث الأولى التي ورد عليها المتقارب التام، وهذا على غير ما قعّد العروضيّون، **فتوجد العروض الصحيحة ذات الضرب الصحيح**، ويمثّلها قول نزار قبّاني:

تقــول أغانيــك عنــدي تعيش بصـدري كعقـدي

وشعرك هذا الطليق الـ ـأنيق لصيقٌ بكِبِدي

فمنه أكحّل عيني ومنه أعطّر نهدي

فبيتٌ بلون عيوني وبيتٌ بحمرة خدي

يدثّرني حين يقسو الشـّ ـتاء فيذهب بردي

وأحفظ منه الكثير الـ ـكثير وأجهل قصدي

كأنك رشة طيبٍ هريقٍ تفشّت ببردي

وحسبك أنك في كلْ لِ بيتٍ كسلّة ورد

كفاني من المجد تسبيـ ـحُ ثغرٍ جميلٍ بحمدي

وعنوان هذه القصيدة: **مُعجبة**، وقد وردت في ديوانه أنت لي.

وله أيضًا على هذا الوزن نفسه قصيدةٌ بعنوان: **لولاكِ**، في ديوانه طفولة نهد، تقع في عشرة أبيات، وأخرى بعنوان: **ذئبة**، تقع في اثني عشر بيتًا.

ولي قصيدةٌ على هذا الوزن بعنوان: **حبيّة**، في ثلاثة عشر بيتًا.

أما **الصورة الثانية** فقد ورد فيها الضرب مقصورًا للعروض الصحيحة، ويمثّلها أيضًا قول نزار في قصيدةٍ بعنوان: **رحلةٌ في العيون الزرق**، من ديوانه قصائد:

أسوح بتلك العيونْ على سفنٍ من ظنونْ

أنا فاتح الصحو فاتـ ـح هذا النقاء الحنون

أشقّ صباحًا أشقّ ضميرًا من الياسمين

وتعلم عيناكِ أني أجدّف عبر القرون

أكوّن جُزْرًا وأغر ق جزرًا فهل تدركين

أنا أول المبحرينَ على أزلٍ من لحون

حبالي هناك فكيف تقولين هذي جفون

أنا يوم غنّت صواريّ م تجرح صدر السكون

تساءلتِ والفلك سكرى وبحّارتي ينشدون

أفي أبـــدٍ مـــن نجـــومٍ	ستبحر هـذا جنـون
قذفتُ قلوعي إلى البحـ	ـر لو فكّرت أن تهون
ويســـعدني أن ألـــوب	علـى مرفـإٍ لـن يكـون
عزائـــي إذا لم أعـــد أن	يقـال انتهـى في عيـون

وعلى هذا النمط المقصور الضرب تسير قصيدته **(إلى وشاحٍ أحمر)** في ديوانه: طفولة نهد، وتقع في عشرة أبيات، وتوجد ثمانية عشر بيتًا في قصيدة: **فجر السلام** لبدر شاكر السيّاب على هذه الصورة، كما أن للشاعر جورج جرداق قصيدة بعنوان **أنت حبيبي** صاغها في خمس مقطّعات على المتقارب المجزوء، كل مقطعة من أربعة أبيات، ورد الضرب مقصورا في الأولى والثانية والرابعة، وصحيحا في الثالثة والخامسة.

تبقى **الصورة الثالثة** وهي التي تكون عروضها صحيحة وضربها محذوفًا، ويمثّلها قول ميشال نعمة:

تمـــرّين في خـــاطري	نعيمًـــا وفي ناظـــري
تمـــرّين أنـــدى أريجًـــا	مـــن الزنبـــق العـــاطر
فكـل الحـواس عطـاشٌ	إلى المنهـــل الزاخـــر
لأنـت اكتنـاه المحـال	وصـفو مـنى الشـاعر

وعليها أيضًا تقع قصيدةٌ بعنوان **(نحت)** لنزار قباني من ديوانه: أنت لي، يقول في نهايتها:

وليتـك تـدرين أن الـــ	ـــمحبة أن تبـــذلي
أنا مـــن عرفـــتِ هـــواه	وآثـــرتِ أن تجهلـــي
أحبك فوق ظنون الظــ	ـــنون فـــلا تســـألي

ولمحمد المعصراني قصيدةٌ بعنوان **(إليها في يوم ميلادها)** تقع في تسعةٍ وأربعين بيتًا، يقول فيها:

وليست كهندٍ وليست	كليلى ولا ضدهـــــا
ولكنها وحدهـــــا نـ	ـسجت منتهى وحدها
هي السحر ينأى وينأى	ويسكن في وردهـــــا
تحـب الحقـول مواعيــ	ـــدها يا شـذا وعـدها

أما نازك الملائكة فاستعملت هذه الأضرب الثلاثة للمتقارب المجزوء الصحيح العروض، ففي المجلد الثاني من

ديوانها الكامل قصيدةٌ بعنوان: **دعوةٌ إلى الأحلام** تتكوّن من خمسة مقاطع، كل مقطعٍ منها أربعة أبيات، وكل مقطعٍ له ضربٌ معيّن، بيد أن العروض صحيحةٌ في كل المقاطع، ففي المقطع الأول مثلًا تستخدم الضرب المحذوف **فعو** فتقول:

تعال لنحلـــــــم إن الـ ـمساء الجميل لنــــــا

ولين الدجى وخدود النـ **م** ـجوم تناجي بنــــــــا

وفي المقطع الرابع تستخدم الضرب المقصور **فعولْ**:

ســـنحلم أنا اســـتحلنا صـبيّين فـوق الـتلال

بـريئين نرقـد فـوق الصــ **م** ــخور ونرعـى الجمـال

وكذلك قصيدة أول الطريق، وقصيدة المفترق وهي مُكونةٌ من خمسة مقاطع.

أما في قصيدة شجرة القمر، وتقع في أربعةٍ وأربعين ومائة بيت، وطريق حبي، وتقع في أربعةٍ وعشرين بيتًا، والمدينة التي غرقت، وتقع في اثنين وثلاثين بيتًا فقد استخدمت نظام الثنائيات، أي: كل بيتين بقافية، ومن ثم تراوح الضرب في القصائد الثلاث بين الصحة والقصر والحذف.

وهذا يعني فيما يعنيه: أن هذه الصور الثلاث للمتقارب المجزوء مع جدّتها قد استحسنها الشعراء، واستساغوا موسيقاها، ونظموا عليها كثيرًا.

ومن التجديد أيضًا في بحر المتقارب: أن يرد مشطورًا، وقد أثبت الجوهري له مشطورًا مُحدثًا في كتابه: عروض الورقة، وإن أسماه مربعًا، وإن قال: لم يرد عن العرب، لكن شاهده عنده:

وقفنا هنيّة بأطلال ميّة

وكذلك فعل ابن رشيق في كتابه العمدة.

وكنت حين ألّفت كتابي **(موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع)** منذ نحو أربعين سنة قد قلت عن هذا النمط أو عن هذا الشاهد: "وهو بيتٌ فريدٌ لم يلتفت إليه أحدٌ من الشعراء ليصوغ عليه، ولكنه إمكانةٌ من إمكانات المتقارب تفسح المجال أمام من يود العزف على وترها"، ولعلي وقتها لم أكن قد بحثتُ كما ينبغي، أو لعل بعض الذين قالوا على هذا الوزن قد قالوا بعد أن ألّفتُ كتابي، المهم أن الشعراء قد صاغوا على المتقارب المشطور.

فعلى **المشطور صحيح العروض والضرب** يقول **سليمان العيسى**:

أخي في الجزائرْ تحيات ثائـــرْ
تمنيت لفـــــظًا كدفق البشائر
كهمس الخزامى كرفّ الغدائر
أضمك فيـــــه نشيدًا يسافـر
ويحمل عــــني أمانيّ شاعــــر

وقول فوزي المعلوف:

سنمشي وقبل الصباح الحقيقي
سنسبق آمالنا في الطريـــــــق
ونجــني الأشــعة قبـل الشــروق

وعلى المشطور الصحيح العروض المقصور الضرب يقول الجزار السرقسطي:

تحــيّر في نــوره كــل نــورْ
وذلّــت لــه نــيّرات البــدورْ
وحنّت لحسن سناه الخدورْ

وعلى الصحيح العروض المحذوف الضرب يقول الجزار السرقسطي أيضًا:

أمــا والهــوى إنــني مُــدنفُ
بحــب رشًــا قلّمــا ينصــفُ
فعمّــا قليــلٍ بــه أتلــــفُ

وللشاعر المصري عبد الرحمن البجاوي قصيدة على هذا المشطور بعنوان أنشودة العودة؛ تتكون من ستة مقاطع، كل مقطع من ستة أبيات، جاء الضرب صحيحا في المقطعين الأول والثاني، ومقصورا في الثالث والخامس والسادس، ومحذوفا في الرابع، يقول في الأولى:

تعــودين بعــد شــقاء الزمـــانِ
وبعــد خريــف الأســى والهــوان
ربيعــا وفجــرا غزيــر المعـــاني
يــؤذن دومــا بــوحْي المثــــاني
بأبــراج أرضــي كويــت المغــاني
فيزكــو عبــيرا صــباح الأمـــاني

ويقول في الثالثة:

تعــودين يا زهــرة مــن دمــاءْ
بأعماقهـــا نبضـــة الكبريـــاء
ومـــلء ثراهـــا دم الشهـــداء
لتخضـــلّ ترنيــــمة الأبريـــاء
وتثمـــر مجــــدا بعـــرش الإباء
وتحيـــا ربيعـــا عيـــون الصفـــاء

ويقول في الرابعة:

تعـــودين أنشـــــــودة للـــوتر
وثـــوبا يـــرفّ بأحلـــى صُــــور
تطـــرزه حالمـــــــات الـــدرر
وتبنـــين جســــرا لطفـــل عـــبر
يغـــني لمـــن صمـــدوا للخطـــر
وقــد لاح سِــحْرا بوجـــه القمـــر

كما أن للشاعرة الأردنية **هيام الدرندجي** قصيدة على مشطور المتقارب بعنوان **تهويمات** في خمس مقطعات، كل مقطعة في ثمانية أبيات، جاءت الأولى صحيحة الضرب، والباقيات مقطوعته.

وهذا يعني فيما يعنيه: أن الشعراء وإن لم يجددوا على المتقارب التام فإنهم قد جددوا وأحسنوا في المتقارب المجزوء، ثم إنهم أحيوا المتقارب المشطور الذي سماه الجوهري مربعًا، وقال وقت أن ألف كتابه: لم يرد عن العرب.

بهذا ننتهي من هذا اللقاء، ونستكمل الحديث عن بحرٍ آخر في لقاءٍ آخر بمشيئة الله تعالى.

اللقاء الخامس عشر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا مُحَمَّد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فنتناول في هذا اللقاء الحديث عن التجديدات في بحر **المتدارك**، ويرى بعض الباحثين في العروض -ونحن نميل ميلهم-: أن هذا البحر يحمل في إهابه نغمتين مختلفتي الإيقاع، **إحداهما** هادئة الوقع رتيبة الأداء، وهي التي تستحق اسم المتدارك؛ لأنها تقوم على توالي الأسباب والأوتاد كما هو شأن الأبحر الأخرى، وهي الصورة المثلى المستخرجة من الدائرة الخامسة (دائرة المتفق) التي منها خرج المتقارب والمتدارك، فهما في هذه الدائرة أخوان في مكوناتهما، بتقديم الوتد في المتقارب، وتأخيره في المتدارك.

وهذه النغمة هي التي لم يعرها الخليل اهتمامًا، أو هكذا نُقل عنه؛ لأن العرب لم ينظموا عليها شعرًا، وهي النغمة التي قيل إن لها تامًّا صحيح العروض والضرب، ومجزوءًا ذا ثلاثة أضربٍ لعروضٍ صحيحة: ضرب صحيح، وضرب مُذيّل، وضرب مُرفّل.

وأما الصورة الثانية: فهي التي يقوم فيها إيقاع البحر على التفعيلة **فعلن** بتحريك العين أو تسكينها. وبلغ الأمر بهؤلاء أن يعدّوا الخبب بحرًا سابع عشر يُضاف إلى الأبحر الخليلية ويندّ عن قواعدها، وقد ذهب الدكتور: أحمد مستجير-رحمة الله عليه-إلى أنه بحر غير خليلي، يتكون من توالي أسباب، فيخرج بذلك عن قواعد الخليل بن أحمد التي تقوم الأبحر فيها على توالي الأسباب والأوتاد، وأطلق عليه لقب **بحر السبب**، لأن السبب هو وحدته الأساس حيث يجوز فيه تحريك الساكن ولا يجوز حذفه، ونرى نحن أن حياة هذه النغمة ابتدأت بقصيدة الحصري القيرواني، وما تبعها من معارضات لها، حتى إني لا أجد غضاضة في تسميته **بحر الحصري**، ولعل من لقبوه **بالمخترع** قد لحظوا فيه هذا التفرد.

ويزكّي هذا الفصل بين النغمتين: أن فاعلن حين تكون أساسًا لبناء بيت المتدارك لا تشاركها فيه إلا التفعيلة المخبونة فعِلن، في حين تجتمع فعِلن مع فعْلن في موسيقى الخبب، ويؤيد هذا المذهب ما قاله أبو الحسن العروضي المتوفى قبل منتصف القرن الرابع: "هذا الوزن لحقه فساد في نفس بنائه أوجب رده؛ إذ يجيء في حشو أبياته فعْلن، ومثل هذا لا يقع إلا في الضرب خاصة، أو في العروض إذا كانت مصرعة، وما عُلم في شيء من أشعار العرب. فلما جاء هذا النوع مخالفا لسائر أنواع الشعر تُرك واطُّرح، ولو كان يجيء على بناء تام فيكون كله(فاعلن فاعلن)، أو يجيء محذوف الثاني، وهو المخبون، فيكون على(فعِلن فعِلن) متحركة العين، أو يجيء بعضه على فاعلن وبعضه على فعِلن، كان كذلك، ولكن قل ما

يجيء فيه بيت إلا وأنت تجد فيه فعْلن في موضعين أو ثلاثة أو أكثر، وقد جاء منه شيء على فعْلن في جميع أجزائه"

ومن أراد الاطلاع على نقاشٍ حول هذه القضية فليراجع كتاب(**الجامع في العروض والقوافي)** لأبي الحسن العروضي (توفي٣٤٢هـ) ومقدمة المحقق لكتاب **(الدر النضيد في شرح القصيد لابن واصل الحموي)** بتحقيق الدكتور: مُحَمَّد عامر أحمد حسن -رحمه الله تعالى-وقد صدر الكتاب في نشرةٍ خاصة سنة سبعٍ وثمانين وتسعمائةٍ وألفٍ من الميلاد، وكذلك كتاب الدكتور: أحمد مستجير **(مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي في الصفحات من١٠٠ إلى١٢٠)**.

فأما العروض الصحيحة للمتدارك التام فلم ترد عليها قصائد قديمة ولا مقطوعاتٌ موثّقة، لكن الشاعر المحدث قدّمها للساحة الشعرية في قول الحساني عبد الله في قصيدةٍ بعنوان: **الجنين**، يرثي بها أستاذه العقّاد، أو يذكره بها في ذكرى وفاته بعد مرور عام، حيث يقول فيها:

سيدًا كان كم شاقنا صوته ... نافذًا في جوانحنا سيدا

كان؟ كلا فما زال ها هو ذا ... صوته في مسامعنا أمردا

يتدفق هذا هدير الرجو ... لة في كل أرضٍ لنا مصعدا

حيثما كنتَ يلقاك منه رفيـ ... ـقٌ إذا ما استعنتَ به أنجدا

لا تقولوا وهِمْتَ دعوني مع الـ ... ـوهم أكمل في وهميَ المشهدا

إنما ذاك أعلم نشدانُ ما ... غال منا الردى ذاك شوقٌ بدا

ولماذا نغالط في واقعٍ ... نحن أيضًا سيُبكى علينا غدًا

وهي في ستةٍ وثلاثين بيتًا، زاوج فيها بين فاعلن وفعلن في العروض، وإن التزم فاعلن في الضرب.

وله على الصورة نفسها قصيدة أخرى بعنوان: **حصار** يقول فيها:

صاحبٌ كلُّ شيء ولا مُسترا ... حَ كأن الهدير معي يقطنُ

ودَعتْني المآذنُ لكن رُو ... حيَ من عصف أبواقها تشطُنُ

وسُئلتُ فحوصرتُ كي لا أفكّـ ... ـر: ألدِّينُ أبقى أم الموطنُ

والإذاعات تَدْوي ويزعق نا ... سٌ بلا موجبٍ، طنطنوا طنطنوا

وسْطَ هذا الضجيج هدوء يفكّـ ... ـر كيف نموت ولا نفطُنُ

كيف نذعن شيئا فشيئا لأن ... يطردَ المالكَ الأرضَ مستوطنُ

ونحس كأن امرأ القيس حيـــ ـــنَ نطـــالع ديوانَه يرطُــــنُ
وكأن جلابيب أبنـــاء يَغْــــ ـــرُبَ وهي معطّــــرةٌ تَعطُـــنُ
ضَلّ يا خارجين على الحاكميـ ـن مُبينٌ كَنا غيرَ ما يُبطِــــنُ
فلتكــــونوا رجالا رجالا وكو نوا ملائكةً بعدُ أو شيطنـــوا
كلنـــا في الهـــوان سـواءٌ فإنْ شئتم الهُون أضخمَ فاسّلطنوا
وطَّن النفسَ آبٍ على أن يَعِزَّ فيا أدعيـــاء العُلا وطِّنـــوا

كما أن للشاعر الدكتور: مُحَمَّد جمال صقر مقطوعتين على هذه الصورة، كل منهما في ثلاثة أبيات، نشرهما على(تويتر)؛ الأولى بعنوان **جيلان** يقول فيها:

بين جيل العروج وجيل الخروج ملامح جامعة مانعة
ذاك جيل من الغرباء يحلُّ ويرحل عن شهــوة لاذعة
ثم هذاك جيل من القرباء يدور على شبهــة خادعة

والثانية بعنوان **صحبة** يقول فيها:

في المسافة بين مقاميَّ هذا وذلك مرحلة غامضة
أتبلَّغُ فيهـــا بأم أبيهـــا حواليَّ كالفكرة الوامضة
مرةً تدَّعي مرةً أدَّعي أنهـــا أنني مزنة عارضـــة

أما الشاعر عبد المنعم الأنصاري فقد نظم على المتدارك التام **المذيّل الضرب**، وهي صورةٌ لم يرد لها ذكرٌ في كتب العروض، يمثّلها قوله:

حينما هجر اللحن قيثارتي تاركًا في دمي رعشةً من أساهْ
بتّ في شــرفةٍ أرجـــوانيةٍ والمدى راهبٌ مطرقٌ في صلاه
ويدٌ تسرق النور من جبهــةٍ عرف المجـــد في نورها مُبتداه
كل ما كان في بدئه كلمةً ربما لم تكن كلمـــــةٌ منتهاه
إنني اليـــــمّ في ثورةٍ وأنا غارقٌ فيه ضيّعتُ طوق النجاة

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة **(الهجرة إلى الخليل بن أحمد)** التي حمل ديوان الشاعر محمد المعصراني عنوانها، وهي في عشرين بيتًا، يقول في بعض أبياتها:

أيها الشاعر اكتب أغانيك في	نبض هذا الزمان ونبض الحقولْ
أنت أنت الدليل على فتنة الـْ	أُغنيـــــات وإيقاعها المستحيـل
يغزل الشعر قلبك يغزل أشْـــ	ـواق روحك يعزف شوق السهول
كم تخوض عصيّ الدروب وما	كان قبلُ لهـــا أو إليهـــــا سبيل

ومما ورد عند الشاعر محمد المعصراني أيضًا: أن يرد **الضرب مرفّلًا** للمتدارك التام، وهي صورةٌ غير تراثيةٍ أيضًا، وله على هذا الوزن قصيدتان:

الأولى في أحد عشر بيتًا بعنوان: **(يشرب الحاقدون دمك)**، في ديوانه: أمةٌ وحدي، أولها:

أدرك الآن أني تورّطـــــت في	عـالمٍ بالغ القبح فجّ الدمامة
الحقيـــــــقة تائهـــةٌ في مما	لكه كل شيءٍ شديد القتامة
والوجوه القبيحة تنخر أشْـــ	جار قلبك تقتل فيك الوسامة
يمضغ الحاقدون خلاياك ثم	يلوكونهـــــا في دروب القمامـة
أيها الراقصـــــون على جمرا	ت الخداع غدًا تمضغون الندامة
أيها الحاقدون تُرى هل لكم	بعض حسٍ سليمٍ وبعض كرامة

والثانية في خمسة عشر بيتًا في الديوان نفسه، عنوانها: **(الشاعر)**، يقول في ختامها:

أيها الشعراء اشهدوا الآن أني بماء القصيد النديّ ارتويتُ
واشهدوا أن قلبي قصيدٌ وأني بنار القصيد الجحيم اصطليتُ
كم يعذّبني الشعر يعمد قتلي فأسأل نفسي ماذا جنيتُ
كم توسّلت لكنني مذ عرفت بأني حين انتهيت ابتديتُ
كم تغزّلت كم في رحاب الجمال كتبتُ وكم بالعذاب اغتنيتُ
كم رثيت شيوخي وكم يا قصيد بكيت وكم يا سمائي وفيتُ
ها أنا يا قصيدتيَ انسحتُ في الأرض علّي أموت أنا الآن ميْتُ

وأما **المتدارك المجزوء** بصوره الثلاث التي أوردها العروضيون فلا نجد لها ما يصدّقها من قصائد في شعرٍ قديم، وأما في الحديث فقد ورد **الضرب المُرفّل** في قصيدةٍ بعنوان: **(العودة)** للشاعر مُحَمّد المعصراني، في ديوانه أمة وحدي، يقول في مطلع القصيدة المكونة من أحد عشر بيتًا وهي عن فلسطين المحتلة، يقول:

لا محالــة أنــك عـــــــــا ئـدةٌ في غـدي لا محالـة
والسنين التي غُمّســـــــــت بالعـذاب تخـط الرسـالة
والعذاب الذي صاحب الـ ـعُمرَ سوف تهـدّ جبالـه
واليقـين الـذي عـانق الــ ـقلب سوف تمـدّ حبالـه
فـالحنين يعـرّش في الــــــرُّ وح يرسـم فيهـا ظلالــه
ويطهّـر أنفاسنـــــــــــــا يتوسّد فيها هلالــــــــه
فـاردًا للسـنين سؤالـــــــهْ راويًا للسـماء نضالـــــهْ

وورد **الضرب المذيل** في قول عبد السلام حافظ:

قـلّ صحـــبي وأنـت الـتي فيـك قلـبي صـريع الشـقاءْ
مسـرح الجـن صـدري ولي جسـم عـانٍ سـديم الـبلاء
يا ربيعـي ودنيـا الهنـــــا يا غرامـي وصفــو البقــاء
أنـت نجـوى تصَيّدتُهـــــا تلهـم الفكـر وحي السـناء
أنـت أنشــــودتي والنُّهَـى ينظم الشـعر خمـر الشـفاء
كنـتِ أفـراح نفسـي وهـا أنـت سـر الضـنى والعنــاء
فـامنحيني حيـــاة الهـدى ضـل بي مسـرحُ الأشـقياء

ولو أُطلق رويُّ الأبيات السابقة لصارت من الضرب المرفل.

كما ورد المتدارك المجزوء في رباعيّاتٍ لنازك الملائكة، كان نظام التقفية فيها هو الحاكم، بما لا يمكننا معه عدّها من المجزوء الذي ورد، حيث تقول:

لنسر كـان أمسِ وماتْ منذ بضع مئات السنينْ
مسحت ذكره السنواتْ وطوته مع الميّتـــــــــينْ

وبحثنــا زمــانًا طويــلْ عــن كواكبــه الآفــلات
واسـتعرنا يـد المسـتحيلْ لنعيــد إليــه الحيــاةْ

إلى أن تقول:

ورأينـا شـفاهًا خـوتْ لم تعد تشتكي أو تجوعْ
وأكفًّـا ذوت وانطـوت لم يعـد لأسـاها دمـوع
وسـألنا عـن الأمـسِ فعثـرنا علـى تابـوتْ
وهنـاك علـى الـرمسِ يجـثم الـزمن المبهـوتْ

فهذه رباعيّات على نظام **أ–ب–أ–ب** في التقفية، والتقفية هي الحاكم، ولا يمكن أن نعدّها صورًا من مجزوء المتدارك.

كما وجدنا من استخدم المتدارك مشطورًا يتكون بيته من أربع تفعيلات، وقد رصدنا له صورتين:

الصورة الأولى: ذات عروضٍ صحيحة وضربٍ صحيح، ويمثّلها قول العقّاد تحت عنوان: **(حسرةٌ مُتلِفة)**:

يا لـه مـن فـمٍ يا لهـا مـن شـفة
يا لشهدٍ بهـا كـدت أن أرشـفه
يا لزهرٍ بهـا كـدت أن أقطفـه
حلوةٌ ويحهـا غضّـةٌ مُرهفـة
حسرتي بعدها حسـرةٌ متلفـة

والصورة الثانية: ذات عروضٍ صحيحة وضربٍ مُذيّل، ويمثّلها قول نازك الملائكة في قصيدةٍ بعنوان **(أنشودة الرياح)**:

أيهـا السـادرونْ مـا الـذي تنشـدونْ
كـم رسمـتم مُـنى أطفأتهـا القـرون
ملءُ هذا المدى في الـدجى حـالمون
وأغانيكـــم كم طواها السكون

هذا بخلاف قصائد استُخدم فيها نظام الرباعيات القافوية بما يقتضيه من نظم، ووردت فيه بعض هذه الرباعيّات

على المتدارك المشطور ظاهرًا.

ففي قصيدة (**جحود**) لنازك الملائكة تقول:

في إســـــار الألمْ روحيَ المبهــــــمُ
يا معـاني العـدمْ آه لو أفهــــــمُ

وهو ما يمكن أن يُوجّه على الصورة الأولى، بيد أن الرباعيات الأخرى تضعف هذا التوجيه.

وفي قصيدةٍ أو أنشودةٍ لخليل مطران يقول:

المبـين الســـــنا من حجاب الخدورْ
مثـل شمـسٍ دنا عهدها بالظهـــورْ

وهو ما يمكن أن يُوجّه على الصورة الثانية من المشطور، لكن السياق القافوي ينفي هذا الفهم.

بهذا ننتهي من الحديث عما عنونّا له بالبحر المتدارك، ونستكمل في المحاضرة القادمة الحديث عن نغمة الخبب بإذن الله تعالى.

اللقاء السادس عشر

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين.

نتناول في هذا اللقاء نغمة **الخبب** الذي يبدو لنا، كما بدا لكثيرين غيرنا، شيئًا مختلفًا في إيقاعه عن المتدارك الذي تناولناه في اللقاء السابق.

وهذه النغمة–على الرغم من وجود نماذج مفردة لها منذ القدم– فتح آفاقها الحصري القيرواني بقصيدته التي مطلعها:

يا ليل الصبّ متى غدهُ   أقيام الساعة موعـــــدهُ
رقد السمّار وأرّقـــــــهُ   أسفٌ للبـــــين يردّدهُ

ومن يوم أن قال الحصري هذه القصيدة كثر معارضوها، حتى وصلت المعارضة إلى العصر الحديث، فعارضها أمير الشعراء أحمد شوقي في قصيدته التي مطلعها:

مضـنـاك جفــاه مرقـده   وبكـــاه ورحّـــم عُــوّده

وإيقاع الخبب هو الإيقاع الذي جذب كثيرًا من الشعراء ليكتبوا عليه ويفتنّوا في صوره، وهو ما سنرصده في النقاط الآتية:

الأصل في النمط التام من هذا الإيقاع–عند من يعده فرعا لبحر المتدارك– أن له صورتين:

الصورة الأولى ذات عروضٍ مخبونة وضربٍ مخبون، وهو ما تمثله قصيدة الحصري على ما قيل، وكذلك القصائد المعارضة لها، فيقول شوقي:

الحسـن حلفـت بيوسـفه   والصــورة إنــك مفــرده
قـد ودّ جمالـك أو قبسًـا   حــوراء الخلــد وأمــرده

والأصل في هذا الخبب أن تتجاور التفعيلتان فعِلن وفعْلن في الحشو، أما في العروض أو الضرب فتُلتزم إحداهما؛ لأن فعلن مخبونة خبنًا جاريًا مجرى العلة، وفعْلن مقطوعة في رأي، ومُشعّثة في رأيٍ آخر، إذا وردت في الحشو، لكن الواقع الشعري يرفض ذلك، فقصيدة الحصري وهي القصيدة المثال لم يُلتزم فيها خبن العروض، بل جاءت بعض أعاريضها على

فعْلن، كما في قوله:

ينضـو مـن مقلته سـيفًا   وكـأن نعاسًـا يغمـده

أو قوله:

إني لأعيـذك مـن قتلـي   وأظنـــك لا تتعمّـــده

فالعروضان سيفًا، وقتلي، على وزن فعْلن، وعلى هذا سارت قصائد مثل **(حب الدنيا)** للعقاد، و **(صفحة من كتاب الدموع)** لأبي القاسم الشابي.

وأما الصورة الثانية فيمثلها قول الشاعر عبده بدوي:

مــا زال الليـــــل بمعولــهِ   تهتــــــزّ لـه جـذُرُ الظُّلمـة
ويُـــذوّب في ثغـــري الآهـــا   تِ ويـزرع في صـيفي نَسـمة
فـــأراني أصـــغي للدنيـــا   مـن خلـف النافـذة الجَهْـــمة
وأُرَجّـــع صـــــوتا يأتيـــني   كبقيـة ضــــــوء في حزمـة

ومقتضى قواعد العروض في هذه الصورة أن يكون الضرب مقطوعًا، أي على فاعلْ أو فعْلن، وتكون العروض كسابقتها، لكن الواقع الشعري لا يسير على هذا في كل القصائد، فالتبادل بين فعِلن وفعْلن يحدث من شعراء كبار في الأعاريض والأضرب، إلا إن فرض الردف بالمد نفسه قبل حرف الرويّ.

فالشاعر عبده بدوي يقول أيضًا:

أيامي قد وقفت حيرى   في دربٍ جهـــمٍ ممتـــدِّ
وتجاهد كي تمضي لغدٍ   فلهـا آمـالٌ عنـد غـدِ
لكـــن العجـــز يقيّـــدني   ويطـــلّ بوجـــهٍ مرتعـــد
فـــأعود لليـــلٍ وحشـــيٍّ   عربيدٍ ينهش في كبدي

فعروض البيتين الأول والرابع على فعْلن، والثاني والثالث على فعِلن، وضرب البيت الأول وحده على فعْلن، وأضرب الأبيات الثلاثة الأخرى على فعِلن.

ورصد القصائد المصوغة على بحر الخبب بوجهٍ عام لا ينبئ عن كبير التزام بقواعد العروض الخليلي، وهو ما يؤيد

كون هذه النغمة غير خليلية، فنزار قباني مثلًا يقول على هذه الصورة ذات الضرب المقطوع أو الضرب الذي على وزن فعْلن:

إني مرســـاةٌ لا ترســـو   جــرحٌ بملامــح إنســان
مــاذا أعطيــكِ أجيبيــني   قلقــي إلحــادي غثيــاني
ماذا أعطيكِ سوى قدرٍ   يرقص في كف الشيطان
أنا ألف أحبك فابتعدي   عـني عـن ناري ودخـاني
فـأنا لا أملـك في الـدنيا   إلا عينيـــكِ وأحـــزاني

فقد قرّ ضرب الأبيات على فعْلن محكومًا بألف الردف، لكن الأعاريض تأرجحت بين فعْلن وفعِلن كالعادة.

ثم أضيف إلى ذلك ما سرى في شعر الخبب سريان النار في الهشيم وهو: ورود التفعيلة على **فاعلُ** بحذف الخامس الساكن، وهو ساكن وتد لا يجوز فيه عند العروضيين الزحاف بمقتضى القواعد، وهو ما لم يكد يسلم منه شعرٌ خببي.

فإذا ما تجاوزنا الصورتين اللتين وردتا في مؤلفات العروض رصدنا زيادةً على ذلك ما يلي:

صورة أولى ورد فيها ضرب الخبب التام على فعِلان أو فعْلان بزيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، أو قل: بزيادة ساكن، كما في قول نزار:

يســمعني حــين يراقصــني   كلمـاتٍ ليست كالكلماتْ
يأخـذني مـن تحـت ذراعـي   يـزرعني في إحـدى الغيمـات
والمطــر الأســود في عيــني   يتســاقط زخّــاتٍ زخّــات
يحملــني معــه يحملــني   لمســاءٍ ورديّ الشــرفات
وأنا كالطفلـــة في يـــده   كالريشـة تحملهـا النسـمات

كما أن للشاعر عبد الله البردوني قصيدةً على هذا الوزن في ستةٍ وخمسين بيتًا بعنوان: **(ساعة نقاشٍ مع طالبة العنوان)**، يقول فيها:

أهــلًا أتريــدين العنــوانْ   مهــلًا أرجــوك لمــاذا الآنْ
لا أدري الســاعة أيــن أنا   أوما اسمي أو من أي مكان
في صــدري تبكــي أطيــارٌ   عطشى في جمجمتي شيطان

شـــيطانٌ أنثـــى أو ذكـــرٌ شيطان الأعشى أو حسّان

خفقٌ ناريٌّ يعزفــــــــــني وصدًى كأزاهير الرمـــــــان

صورة ثانية ورد الضرب فيها على فَعْلْ، كما في قصيدة **(واحة عمري)** لفاروق شوشة يقول فيها:

عينــاي إليــكِ بأغنيــةٍ ويــداي تــرانيم دعــاءْ

وخطـاي كأنسـامٍ عـبرتْ مـن فـرط حنـينٍ وحيـاء

والشــوق الغــامر يجـرفني يملــؤني شــلال ضــياء

يا أروع مـن كـل خيـالٍ عرفتـه عيـون الشـعراء

وجهـك يا أخلـد أطيـافي واسمك يا أحلى الأسماء

أنا بين يديك فهل أحلى أو أشـهى حلمًا وعطاء

صورةٌ ثالثة ورد الضرب فيها على فَعْ في قول أحمد بهكلي:

والـدمع يلعثمهـا ويـدٌ لا شُـلّت نحـوي تمتـدّ

وتطـــوّقني وأنا خـــدِرٌ وطيـوف حنـاني تُحشـدْ

وترقـرق حـزنًا أدمعهـا وأغالـب حـزني أشـتد

أتجلّــد أقســو معتــدًّا مـا مـن رجـلٍ لا يعتـدّ

وتولّــت عــني خافضــةً طرفًـا مكسـورًا مُجهَـدْ

أما **الخبب المجزوء** فقد رصدنا له الصور التالية بعيدًا عن أسلوب **التسميط**:

الصورة الأولى: ورود ضربٍ على فعْلن، ويمثل ذلك قول عبد الله البردوني تحت عنوان: (هاتف وكاتب)، وهي قصيدةٌ في تسعةٍ وثلاثين بيتًا:

اكتب لا تتعطّــــــــــل ما أقسى أن أفعـــــــل

صارت كفي رجـــــــلًا مـا جـدوى أن أكسـل

لم أستولد حرفـــــــــًا جـدّد حرفًا مُهمـــــل

تـدري للحـرف صِـبًا يفنى وصِبًا يجبـــــــل

وفي أول بيت جاءت التفعيلة الثانية على **فاعلُ** محذوفة الخامس الساكن، ولا يقره العروض الخليلي.

وكذلك قول نازك الملائكة في قصيدةٍ بعنوان: **(ألغاز)** صاغتها على نظام المِقطّعات، كل مُقطّعةٍ من بيتين، وقد قلنا من قبل في نظام التقفية: إن نظام المِقطّعات يسمح بتعدد القوافي في إطار البحر الواحد، تقول فيها:

دعني في صمتي في إحساسي المكبوت

لا تسأل عن ألغاز غموضي وسكوتي

دعني في لغزي لا تبحث عن أغواري

اقنع من فهم أحاسيسي بالأسرار

لا تسأل إني أحيانًا لغزٌ مُبهمْ

أبقى في الغيب مع الأسرار ولا أُفهم

ولأن القصيدة تسير على نظام الثنائيات، أي أن كل مقطع مكوّن من بيتين، استباحت الشاعرة لنفسها أن تستخدم الضرب الثاني من أضرب المتدارك المجزوء وهو: **الضرب المخبون فعِلن**، وهذه هي **الصورة الثانية**، حين تقول:

إذ ذاك أحسّك شيئًا بشريًا قلقا

قمة أحلامي ترفضه مهما ائتلقا

في وجهك أنظر لكني لا أبصرهُ

في روحك أبحث عن شيءٍ أتذكّرهُ

في نفسي جزءٌ أبديٌّ لا تفهمهُ

في قلبي حلمٌ علويٌّ لا تعلمهُ

ومثل ذلك قصيدة الجرح الغاضب لنازك، التي تتكون من خمسين بيتًا، ولا تختلف عن القصيدة السابقة إلا في نظام التقفية.

الصورة الثالثة: ورود الضرب على فعِلان أو فعْلان بالتبادل دونما التزامٍ بأحدهما كما حدث في التام، ويمثّل هذا النمط قول الشاعر خليل فوّاز:

أأنالكِ غضبًا؟ كلا لستُ سوى وجدانْ

والقبلة عندي لحنٌ يعزفه ثغران

عذرًا مولاتي حين جرؤتُ على العصيان

فـأنا سـلطانٌ في شـيطانٍ في إنسـان

سـلطان النـوم وسـلطاني لا يتفقـان

ومـلاك النـوم وشـيطاني لا يجتمعـان

وعلى هذا المنوال تسير قصيدته (**أهلًا باليأس**) التي تتكون من ستة مقاطع، كل مقطعٍ منها في ستة أبيات، بيد أن بعض مقاطعها مقطوعة الضرب.

ورصدنا أيضًا ما يمكن أن نسميه **بالخبب المشطور**، ورصدنا له صورتين اثنتين في غير التسميط:

الصورة الأولى: ورود الضرب على فعِلن، كما في قول عبده بدوي في قصيدةٍ بعنوان: (**أغاني الفلاحين**):

قد كان مساءٌ من صورِ

وذوائب من شعر القمر

وصـدى أرغـولٍ منهمـر

أصغيتُ لـه قـرب النهـر

يمتـد كفجـرٍ منتشـر

أو غصـنٍ يـرزح بالثمـر

فبنغمتـه قصـص العمـر

ومثلها في ذلك المقطعان الأخيران من قصيدته (**ما بعد السبت**)، والمقطع الأول من قصيدته: (**قصة نكرومة**).

ثم **الضرب الذي على فعْلن**، كما في قول عبده بدوي أيضًا في قصيدة العنقود الأخضر:

مـا زال يضـيء بأعمـاقي

ويطـلّ بجانـب أحـداقي

أصـحو فـأراه بأشـواقي

فـإذا مـا ملـتُ لإطـراق

يرنـو مجلـوّ الأوراق

وأراه عنقـودًا أخضـرْ

أما التسميط فإن الشكل القافوي فيه يكون على الصورة التي اختار الشاعر أن يستخدمها، وبها تتحدد

الأعاريض والأضرب، سواءً أكان ذلك في شكل المتدارك الذي على فاعلن، أم في شكل الخبب الذي يكون على فعِلن أو فعْلن.

في النهاية هناك ملحوظتان:

الملحوظة الأولى: أن من الشعراء المعاصرين من استخدم المتدارك سباعي التفعيلات، ويمثل ذلك المقطع الأول من قصيدة (**كلماتٌ لا تُنسى**) لفاروق شوشة الذي يقول فيه:

لو عدنا نقطف حلمًا كان يضيء ليالينا
ونلملم أفراحًا كانت في الغيب تنادينا
وخطونا عبر الأيام وقد غبنا في كلماتْ
تحملنا عبر الآفاق وراء الأمسيّاتْ
لو سرنا يا دنياي وديعين وأليفينِ
لأضاء الكون على عينيكِ وفي عيني

والبيت المكون من سبع تفعيلات لا يمكن تقسيمه إلى شطرين.

والملحوظة الثانية: استخدام نازك الملائكة للمتدارك خماسي التفعيلات، ويمثّل ذلك قولها في قصيدة (**أغنيةٌ لطفلي**):

ماما ماما ماما ممّا
برّاق الحلو اللثغة ينوي النوما
والنوم وراء الربوة هيّأ حلما
والحلم له أجنحةٌ ترقى النجما
والنجم له شفةٌ ويحب اللّثما
واللثم سيوقظ طفلي ماما ممّا

والقصيدة مكوّنةٌ من ثلاثة مقاطع مثل هذا المقطع.

ومثل هذه الصياغات بالأعداد الفردية للتفعيلات تميل ميل شعر التفعيلة أكثر من ميلها لشعر البيت.

هذه صورٌ ورد عليها بحر الخبب في استعمالات الشعراء، وهي تتسم بالثراء أكثر من اتسام الصور التي وردت على

المتدارك في صورته التفعيلية التي تفرضها الدائرة، هذا إذا سلمنا للقائلين بأنه منتج ينتمي إلى دوائر الخليل أو يتفرع عنها. أما إذا تعاملنا معه على أنه نغمة مخترعة لا صلة لها بعروض الخليل إلا في الشكل العام فإن تناولنا سيكون مختلفا وأحكامنا ستتجه اتجاها آخر وتنحو نحوا مختلفا؛ لأن قواعد الزحاف والعلة في الأبحر الخليلية يختل تطبيقها على هذا البحر، فيصعب بناء على ذلك أن يكون فردا في عائلة الخليل.

اللقاء السابع عشر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، **وبعد**:

سنتناول في هذا اللقاء ما حدث من تجديدات في **بحر الرمل**.

الرمل في التراث العروضي ورد تامًا ومجزوءًا، وخلاصة الأمر في الرمل التام: أن عروضه تأتي دائمًا محذوفة، أما الضرب فيدور بين الصحة والحذف والقصر، بيد أن أبا الحسن العروضي في(**الجامع**) أورد شعرًا من التام صحيح العروض والضرب منسوبًا لمحمد بن إياس من شعراء العصر الأموي يقول فيه:

إن ليلي طال والليل قصيرُ   طال حتى كاد صبحٌ ما ينيرُ

ذكـر أيامٍ عرتنـا مُنكـراتٍ   حـدثت فيهـا أمـورٌ وأمـور

فالذي يأمر بالغي مطـــاع   والذي يأمر بالعرف دحـــير

والدحير: هو المطرود.

وقد أورد هذه الأبيات ضمن نماذج أخرى قال إنها لم تخرج عن علم العروض، وقد تبعه ابن القطاع في إيراد هذه الأبيات في(**البارع**) مع زيادة بيت عند هذا أو ذاك.

وعلى هذه الصورة وردت قصيدةٌ للمتنبي يقول فيها:

إنما بدر بن عمارٍ سحابُ   هطِلٌ فيه ثوابٌ وعقـــــاب

إنما بـدرٌ رزايا وعطايــــا   ومنايا وطعانٌ وضـــــــراب

مـا يجيل الطرف إلا حمدته   جهدها الأيدي وذمّته الرقاب

وهي من تسعة أبياتٍ آخرها قوله:

ليس بالمنكر إن برّزت سبقًا   غير مدفوعٍ عن السبق العرابُ

وللشاعرة علية الجعّار مقطوعتان على هذا الوزن، طول كلٍ منهما خمسة أبياتٍ، عنوان الأولى **يا بعيد الدار**، وعنوان الثانية **توأم الروح**، تقول في الأولى:

يا بعيد الدار في عينيك داري   فيهمـــا أمـــني وليلـــي ونهـــاري

إنـني أحيـا علـى البعـد وقلـبي يكتـوي مـن لفحـة الشـوق بنـارِ
إنـني أهــواك في بعــدٍ وقــربٍ لست أخفي الحب يومًا أو أداري
إن في حبـك سـعدي وهنـائي إن فيـــه عـــزتي فيـــه فخـــاري
يا بعيد الدار قد طال انتظاري هـل يضيع العمـر مـني فى انتظـارِ

وللشاعرة روحية القلّيني قصيدةٌ على هذا الوزن في سبعة عشر بيتًا بعنوان (**لا تصدقني**)، تقول فيها:

لا تصـدقني إذا مـا قلـت يومًـا إنـني أنســى لياليـك الجميلـة
أو شعورًا صادق الحس تهادى في حنـانٍ كالنُّسَـيمات البليلـة

كما أن للشاعر المصري: عادل خليل قصيدة بعنوان **اغتراب** في سبعة عشر بيتا، وللشاعر الجزائري: السعيد المثردي قصيدة بعنوان من **وحي الصمت** في اثني عشر بيتا على هذه الصورة، وكذلك بعض المقاطع عند الشاعر الموريتاني: الخليل النحوي في قصيدة بعنوان **تشرين الذي سيولد**، صاغها في مقطعات على الرملين التام والمجزوء، وكذلك فعل الشاعر التونسي: جمال الدين حمدي في جل مقاطع قصيدته **إلى واحدة عادت**، حيث يقول في المقطع الأول:

كنـت لمـا أشـــرب الأيام في كـأ سي أحـس الحـب في حلقـي مـرارة
ووجـودي مُطفـأٌ يثـوي بـه الصمـ ـتُ لمـــاذا اللـــه بالحـــب أناره
أنا قـد أقـبرت حـبي في ضـــلوعي أنا قـد أغرقـــت في ليلـي نهـــاره
فلقـد كنـت محيطـــــا مـن قـديم لعنـــتْ بحـــارة الدنيـــا قـراره

وغير هؤلاء شعراء آخرون.

الصورة الثانية من التجديدات: ورود العروض صحيحة وضربها محذوف، كما في المقطع الأول من قصيدة الخليل النحوي التي سبقت الإشارة إليها ، يقول فيه:

أيهـا السـائل عـني عـن جـــوازي عن دمي عن بصمتي عن موقعي
إنـني كنـت مـع التـــاريخ في رحـ ـلته الكـبرى فهل كنـــت معي
كنـت في الـدنيا الـتي أنجبـت البسـ ـمة يومـــا في مجـاري المدمـــع
كنـت في الحقـل الـذي أنبـت زرعـا وثمـــــــارا في الثـــرى لم تُزرعِ

كنت في الكـــــون وقد زُجّ بـه في رقعـــــــة مّـا في خـلاء بلقـــع
كنت أستلّ شظايا جرحت ديــــ ــباجتي يومـــا وجَثّتْ إصبعي

الصورة الثالثة: ورود العروض صحيحة وضربها مقصور، كما في المقطع الثالث من قصيدة جمال الدين حمدي الذي يقول فيه:

اسألي الماضي أنا يا رخوة الأشــ ـواق آفاقٌ بها لا شـــكَّ ريحْ
وبها أجفانك الحمـــــــراء يا مكـ ـسورةَ الأهداب ما زالت تنــوح
اسألي الماضي فقد ينبيك، قد يـنـ ـبيك عن أسرار عمري قد يبوح
اسألي الماضي أنا يا أنتِ ملعـــو نٌ بكى الرحمـــةَ في قلبي المسيح

الصورة الرابعة: ورود العروض صحيحة وضربها مُسبّغ، وذلك في قصيدةٍ نادرة لشهاب الدين المصري من شعراء العصر العثماني، عدّتها ثلاثةٌ وعشرون بيتًا يقول فيها:

مــن لمحــزونٍ كليــل القلــب أوّاهْ لـيس يغـني عنـه شـيئًا قـول أوّاهْ
قـد تسـلّى عــن تبـاريح جــواهُ بالأمــاني وهــو لم يحـظ بسـلواه
إن فيمـــا بـــين جنبيـــه لنـــارًا لم يُصِبْها صَيِّبُ الـدمع بصـفواه
فـــرّق البـــينُ اتصـــالاتِ هـــواه واعتراهـا راميًـا عـن قـوس بلـواه
والليـــالي أسـفرت عــن نائبــاتٍ حجبت عـن طرفـه مـا كـان يهـواه
والمنـــايا غادرتـــه بالرزايــــــــا لم يجـد بـدًّا لـه مـن بـث شـكواه
كم سقيمٍ حيث وافته شعـــــوبُ ودّ لـــو أن الـــذي أضـــناه داواه

والتسبيغ موجودٌ أصلًا في صورةٍ نادرةٍ من صور الرمل المجزوء، فالشاعر هنا طبّق على التام ما هو مُطبّقٌ في المجزوء، والبيت الأول مُصرَّع، فالعروض فيه مُسبّغة مثل الضرب بسبب التصريع.

أما **الرمل المجزوء** فوردت له عروضٌ صحيحة ولها ضربٌ صحيح، وعروضٌ صحيحة ولها ضربٌ محذوف، وعروضٌ صحيحة ولها ضربٌ مُسبّغ، هذه هي الصور الثلاث التي أقرّها العروضيون.

وقد أجاز الأخفش ورود ضربٍ **مقصورٍ لعروض الرمل المجزوء الصحيحة**، وعليها قول القائل:

قبلُ قمْ فانظر إليهم ثم دعْ عنك السّمُودْ

وقد استحسن الشعراء الصوغ على هذه الصورة، يقول حامد طاهر تحت عنوان (**اذكريني**):

أنا لم أطـرق سـوى بابـكِ لم أطـرق سـواهْ

فـاذكري أنـك دون القلـب أغلقـتِ الحيـاة

لا تقـولي قـدرٌ كـان ومـا كـان نصـيبْ

نحن لو شئنا مسكنا الشمس أخّرنا المغيب

وعلى هذه الصورة ورد قول صالح جودة ترجمةً عن توفيق الحكيم:

حينمـا ضـلّ الهـدى واغتـال قابيـل أخـاهْ

اقشـعرّت أرضـنا العـذراء مـن مـرأى دمـاه

فـــإذا أول زلـــزالٍ علـــى وجـــه الحيـــاة

وقوله أيضًا ترجمةً عن علية فهمي:

لهـف نفسـي إذ تلاقينـا علـى عهـدٍ وثيـقْ

أي نارٍ بـــين كفّينـــا ســـرتْ أي حريـــق

عجبًـا كيـف أفَقْنـا مـن هـوى لـيس يفيـق

وتفرّقنـــا مـــع الأيام كـــلٌّ في طريـــق

وقوله ترجمةً عن سفير الأرجنتين في القاهرة عن النيل:

أيهـا السـاري علـى بحـر الليـالي كالسـفينْ

حـاملًا مـن سـيرة الماضـي عبـير الخالـدين

وأســـاطير الخـــوالي وتـــراث الغـــابرين

قل لمن يسأل عن عمرك ما عمر السنين

أنـت يا نيـل شـبابٌ دائـمٌ في كـل حـين

وقول شوقي على لسان أنطونيوس في مسرحية مصرع كليوباترا:

أيها الشادي إياسٌ   بلغ السُكر مداهْ

أنا لا أطرب حتى   أسمع الحبُّ الحياة

وقد أورد **الزجاج** في الرمل المجزوء **عروضًا محذوفة لها ضربٌ محذوف**، وقال في كتابه **العروض**: " وقد جاء من هذا الجنس ما لم يذكره الخليل ولا ذكره الأخفش، عروض أخرى، وهي:

فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فعلن

وأصله فاعلن..............، وبيتها:

بؤس للحرب التي   غادرت قومي سدى

وأكثر ما رأيته جاء في هذه العروض(فعِلن)، رووا شعرا يقال إنه لأخت تأبط شرا" ، وهو:

طاف يبغي نجوةً   من هلاكٍ فهلك

ليت شعري ضلّةً   أي شيءٍ قتلك

أمريضٌ لم تُعَدْ   أم عدوٌّ ختلك

أم تولّى بك ما   غال في الليل السُّلَك

والمنايا رُصَّدٌ   للفتى حيث سلك

أي شيءٍ حسنٍ   لفتى لم يك لك

كل شيءٍ قاتلٌ   حين تلقى أجلك

طالما قد نلتَ في   غير كدٍّ أملك

إن أمرًا فادحًا   عن جوابي شغلك

سأعزّي النفس إذْ   لم تجب من سألك

ليت قلبي ساعةً   صبرَه عنك ملَك

ليت نفسي قُدّمت   للمنايا بدلك

وكذلك قول إيليا أبي ماضي من قصيدةٍ بعنوان (**هاتها**):

هاتها في القدحِ   نسمةً في شبحِ

هاتها فالنفـــس في حاجــــةٍ للفـــــرح
واسقنيهـــا كوثــــرًا وعلـــى اقتـــــرحِ
إن تكن قد حُرّمتْ فعلـــى المستقبـــحِ

وللبهاء زهير قصيدةٌ على هذا الوزن عدّتها اثنا عشر بيتًا يقول فيها:

تائـةٌ مــا أصــلفه ويـــح قلـــبٍ ألِفَـــهْ
كـــاد أن يتلفـــه ليتـــه لـــو أتلفـــه
أي روضٍ زاهـــــرٍ لم أصــل أن أقطفــه
وقضـــيبٍ ناعـــمٍ لم أطــق أن أعطفــه
أخلف الوعد وما خلتـــه أن يخلفــه

وللشاعر مُحَّد الأسمر قصيدةٌ بعنوان (**أين ميزان الحمى**) تقع في خمسةٍ وأربعين بيتًا مطلعها:

صاح والذكرى عبَـرْ هذه خير الذكَـــر
أين ميزان الحمــــــى والوزير المقتـــــدر
والذي إن يُذكر الـــ ـخيرُ في يومٍ ذُكـر

وهذا معناه: أن هناك صورتين في الرمل المجزوء جديدتين هما: ذات الضرب المقصور للعروض الصحيحة، وذات الضرب المحذوف للعروض المحذوفة، فالرمل التام فيه أربع صور جديدة، والرمل المجزوء فيه صورتان جديدتان.

أما **الرمل المشطور** فهو من استخدامات الشعراء المعاصرين، بحيث يكون البيت الشعري مكونًا من ثلاث تفعيلاتٍ فقط، فتكون عروضه هي ضربه كما قال القدامى، أو تكون ذات ضربٍ فقط كما نرى نحن تبعا لبعض العروضيين، وقد صيغت عليه النماذج الآتية التي ورد عليها الرمل التام في صوره التراثية:

فورد على **الصورة الأولى ذات الضرب الصحيح**، وتمثل هذا الضرب قصيدةٌ لنازك الملائكة تتكون من ستة مقاطع، كل مقطعٍ عبارة عن ثمانية أبيات، لكل مقطعٍ قافيةٌ مخالفة، تقول في المقطع الأول:

في دمي لحنٌ من الشوق جديدُ
والمجـــاليٌّ حـــواليَّ نشـــــيد
ليلتي هذي ابتسامٌ وسعــــــود

طاف بالأفق فغنّاه الوجـــــــود

هي يا قيثارتي لحنٌ سعيــــــــد

هـي شعرٌ هـي وحـيٌ هـي عـود

هذه الليلة للعالم عيــــــــــــد

وهــي يا قيثــارتي الحلـم الوحيـد

وقصيدة الجندول لعلى محمود طه استغلت مُعطيات هذا البحر في صورته المشطورة الصحيحة الضرب.

ولصالح جودت قصيدة على هذا الوزن في اثني عشر بيتا بعنوان **(غضبى)**، وأخرى في ثمانية عشر بيتًا بعنوان **(حبٌّ جديد)**، وثالثة في أربعين بيتًا بعنوان **(أحلام المنصورة)** وإن اتخذت نظام المقطّعات.

أما **الضرب المحذوف** فيمثله قول العقاد في قصيدةٍ بعنوان **(القمراء)**:

كلمــا أشــرق في الليــل القمــر

وســها النــاس ولاذوا بالحُجَــر

خِلـتُ أرواحًـا تـداعت للسـمر

زمــرًا تهمــس مــن حــول زمــر

أن هـذا الحسـن لا يمضـي هـدر

حيثمـــا أســـفر نـــورٌ وانتشـــر

وحــلا في خلــوة االيــل الســهر

فهنــا لا ريــبَ حــسٌّ وبصــر

شيمة المسحور يقفو من سحر

ثم يأتي **الضرب الثالث المقصور** ، وتمثله قصيدةٌ بعنوان **(تسمعون الآن)** لمحمود أبو الوفا، عدتها ثمانية عشر بيتًا يقول فيها:

تسمعون الآن شكوى الفقراءْ

دائمًـا يشـكون ظلـم الأغنيـاء

مـا الـذي تشـكونه يا جحـداء

عندنا الراديو وسهرات المساء

وليالي أم كلثوم الوضـــــــــاء

ليلةٌ واحدةٌ فيها الغنـــــــاء

عن غذاءٍ وكســـــــــاءٍ ودواء

بل عن السودان أيضًا والجلاء

وله أيضًا قصيدة نُشرت في ديوانٍ خاص سنة ١٩٥٢م، وأعيد نشرها في مجموعة دواوينه تحت عنوان (**عنوان النشيد**)، عدتها اثنان وخمسون وثلاثمائة بيت، سارت كلها على الرمل المشطور، وتروواحت أضربها بين الصحة والقصر والحذف، كما أن له قصيدتين أخريين من مشطور الرمل، الأولى بعنوان: **يا بنات النيل**، مكونة من تسعة عشر بيتًا، والثانية بعنوان: **انتظاري طال**، وتقع في أربعين بيتًا.

وللعقاد قصيدةٌ بعنوان (**بنيتُ**)، سار فيها على نظام المخمّسات؛ فغيّر في قوافي الأشطر الأربعة الأولى، والتزم رويّ الشطر الخامس، وجاء الضرب مقصورًا في جميع المقطوعات عدا المقطوعة الرابعة من القصيدة الواقعة في ست خماسيات.

وللعقاد أيضًا قصيدة مطوّلة بعنوان (**آه من التراب**)، قالها في رثاء الأديبة مي زيادة، وهي مكونة من ثماني عشرة خماسية، سار فيها على النظام السابق.

أما الشاعر المهندس على محمود طه فله مطولتان من مشطور الرمل، الأولى بعنوان: **بين الحب والحرب**، وتقع في مائةٍ وثمانية أبيات مُقسمةٍ على تسعة مقاطع، كل مقطع اثنا عشر شطرًا، استخدم الضرب الصحيح في المقاطع الأول والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع والثامن، واستخدم الضرب المحذوف في المقطع الثاني، أما المقطع التاسع والأخير فكان الضرب فيه مقصورا.

وأما الثانية فعنوانها: **فاروس الثاني**، وطولها اثنان وسبعون شطرًا، مُقسمة أيضًا على تسعة مقاطع، كل مقطعٍ ثمانية أشطر، وورد الضرب مقصورًا في المقطع الأول، ومحذوفًا في المقطع الثامن، وصحيحًا في بقيّة المقاطع.

فبعيدًا عن المخمّسات والمربعات والمسمطات نجد أن هناك قصائد كثيرة قد صيغت على بحر الرمل المشطور في صوره الثلاث: الأولى ذات الضرب الصحيح، والثانية ذات الضرب المحذوف، والثالثة ذات الضرب المقصور.

وفي نهاية الحديث عن هذا البحر نشير إلى أن الشاعر **مصطفى عراقي** قد صاغ قصيدة على الرمل متعددة القوافي على خمس تفعيلات بعنوان **دثّريني**، يقول فيها:

دثّريني بالضياء الأخضر المنساب من نهرَيْ حنينِ

من مدى عينين نجلاوين ينشقّــان في دربي الحزين

زمّليني بشروق ساحر ينهـــــــلُّ من أفق اليقين

بُردةً تحنو على أعضائيَ الكَلْمى وأشـــلاء سنيني

بسمةً تهفـــو وتسري في دمائي تتغنى في سكوني

ولا وجود للعدد الفردي في شعر البيت إلا في المشطورات.

وبهذا ينتهي حديثنا في بحر الرمل وما حدث فيه من تجديدات.

اللقاء الثامن عشر

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين.

حديثنا في هذا اللقاء حول التجديد في **بحر الكامل**، والكامل في التراث العروضي إما تامٌ وإما مجزوء.

أما الكامل التام فله عروضان: عروضٌ صحيحة، وعروضٌ حذّاء، لعروضه الأولى الصحيحة ثلاثة أضربٍ تراثية مطّردة: ضربٌ صحيح، وضربٌ مقطوع، وضربٌ أحذ مضمر.

وقد تمثلت التحديثات لأضرب العروض الصحيحة فيما يلي:

حكى ابن القطاع عن ابن كيسان ورود **الضرب المذيّل للعروض الصحيحة**، وأورده الزمخشري مع وصفه بالشذوذ، كما أورده الشنتريني، لكن الشعراء استحسنوا هذا النغم منذ أن قال أبو العتاهية:

لله در ذوي العقــول المشــعَباتْ	أخذوا جميعًا في حديث الترهاتْ
وأمــا ورب المســجدين كليهمــا	وأمــا ورب مِــنًى ورب الراقصــات
وأما ورب البيت ذي الأستار والـ	ـمَسعَى وزمـزم والهـدايا المشـعَرات
إن الـذي خُلقـت لـه الـدنيا ومـا	فيهـا لنـا ذلٌّ يجـلّ عـن الصـفات

وله على الوزن نفسه قصيدةٌ أخرى عدتها عشرة أبياتٍ مطلعها:

أهـل القبـور عليكم مـني السـلامْ	إني أكلمكــم ولــيس بكــم كــلامْ
لا تحســبوا أن الأحبــة لم يسُــغ	من بعدكم لهم الشراب ولا الطعام

وله أيضًا بيتان آخران على الصورة نفسها.

وللشاعر مُحَمَّد طاهر الجبلاوي قصيدةٌ بعنوان **إلى جوار البحر**، عدتها ستة عشر بيتًا سار فيها على نظام الثنائيات لكل بيتين قافية، ومن ثم استخدم الضرب المذيّل في الأوليين والخامسة والسابعة والثامنة، يقول في بداية هذه القصيدة:

يا بحـر صـوتك في المسـاء يهـزني	فـأنام أحلـم بالسـعادة مـن صـداهْ
وكـأن موجـك أُرغُـنٌ في خـاطري	تشـدو علـى أوتاره لحـن الحيـــاة

ولكامل الشناوي مقطوعةٌ بعنوان **ظمأٌ وجوع**، يقول فيها:

أحببتهـا وظننـت أن بقلبهـا　　نبضًـا كقلـبي لا تقيّـده الضـلوع

أحببتهـا وإذا بهـا قلـبٌ بـلا　　نبضٍ سرابٌ خادعٌ ظمأٌ وجوع

فتركتهـا لكـن قلـبي لم يـزل　　طفلا يعاوده الحنين إلى الرجوع

فإذا مررتُ وكم مررتُ ببيتها　　تبكي الخُطا مني وترتعد الدموع

وللشاعرة علية الجعّار بيتان بعنوان **أنا**، تقول فيهما:

أنا لا أريـد إذا أردت ولا أشـاءْ　　فـإرادتي في أن أسـلّم للقضـاء

أنا دميـةٌ قـدري يحـرك خطـوها　　في الأرض أفعل ما يُخطّط في السماء

وللشاعر السيد خلف قصيدةٌ بعنوان **متفائلون** في خمسةٍ وعشرين بيتًا في ديوانه كلمات آخر رجلٍ عربي، مطلعها:

متفـائلون بأن نـورك يُستضـاء　　وبأن عصـرك زاهـرٌ كالأنبيـاءْ

وبأن تعيـد إلى الزهـور عبيرهـا　　مهما تسلّل من خصومك أدعياء

وبأن نصلي في رحاب القدس يو　　مًـا في جـوارك بـين جمـع الأتقيـاء

وعلى الشبكة قصيدة للشاعر عبد الرحمن بن مساعد في صدام حسين يقول فيها:

يا من ملكت ثرى العراق بلا شريكْ　　أنا لا أحبـك قـدر كرهـي قاتليـكْ

قـد ألصقوا بـك وصـف سفّاك الـدما　　واليـوم سـفك دمـاء قومـك يرتجيـك

مـن بـدّل الأحـوال يا حـامي الحمـى　　هـل أسـقط التمثـالَ صـفوةُ تابعيـك

هـي هكـذا الـدنيا تبـدّل جلـدها　　كعـدوّك الغـازي وكـل منافقيـك

وهي في عشرين بيتًا ختامها:

يا من جلبت لأمة العرب الأسى　　يا مَن أتيت بمسقطيك ومهلكيك

هـم قـدّروا فينـا رؤوسًـا أينعـت　　حان القطاف لها ترقّب لاحقيك

وكانت تلك هي الصورة الأولى، وقد استساغها الشعراء جدًا وكتبوا عليها قصائد كثيرة.

أما **الصورة الثانية** من التحديثات فقد حكاها ابن القطّاع، وتبعه الزمخشري والشنتريني، وهي: ورود ضرب

العروض الصحيحة مرفّلا، وشاهدها:

ولنا تهامة والنجود وخيلنا في كل فجٍ لا تزال تثير غارة

وعلى هذه الصورة وردت قصيدةٌ لمحمد بن أحمد الصعدي الأصل، الصنعاني المولد والمنشأ، المتوفى سنة ثلاثٍ وعشرين ومائتين بعد الألف الأولى من الهجرة النبوية، يقول فيها مستخدمًا قافيتين في كل بيت:

صـبٌّ يؤرقـه النسـيم إذا سـرى من نحو صنعا حاملًا طيب الرسائلْ
ويثـير لوعتـه الحمـام إذا علـت في الـدوح فرعـا والزهـور لـه غلائـل
وغدت تـردد في الغصون هديرها وتميـد سـجعا تـدّعي شـجو البلابـل

وهي قصيدةٌ في اثنين وعشرين بيتًا أرسلها الشاعر من الحديّدة إلى محمود بن على الشوكاني المتوفى سنة خمسين ومائتين بعد الألف من الهجرة، فأجابه الأخير بقصيدةٍ في واحدٍ وعشرين بيتًا على الوزن والقافية، يقول في مطلعها:

قلـبٌ تقلّـب في فنـونٍ مـن جنـو ن العشـق طبعـا في ربا تلـك المنـازلْ
يـــزري دمـــوع عيونـــه مُحمـــرّةً وتـرًا وشـفعا مـن هـوى ظـبي الخمائـل
سـل عنـه هـل طابـت لـه يا ريمُ را مت أرض صنعا في ضحاها والأصائل
مـا العـيش إلا في ذرا الأحبـاب والْـ أتـراب قطعـا كـم علـى هـذا دلائـل

وعلى هذه الصورة مقطوعةٌ من أربعة أبيات للشاعر مُحَمّد المعصراني بعنوان (**هزي إليك**)، يقول فيها:

هـزي إليـك بجـذع أشـواقي إليـكِ يسّاقط الشوق البهيّ ندًى عليكِ
هـزّي إليـك بجـذع أشـجار الحـدا ئـق ترتسـم أسـطورةً في وجنتيـكِ
لو تعلمين مدى اشتياقي أو حنيـ ـني أو أنين الروح أو ظمئي إليكِ
لأتيتـني ولهًـــا خرافيًّا يســـــا فر من يديك إلى يديّ إلى يديك

أما **الصورة الثالثة** فقد حكى ابن القطاع، وبعده الزمخشري، عن العرب ضربًا أحذّ غير مضمر للعروض الصحيحة، شاهده:

عهـدي بهـا حينًـا وحينًـا أهلهـا ولكـــل دارٍ نُقلـــةٌ وبـــدَلْ

وقد وردت هذه الصورة في أبياتٍ للعباس بن الأحنف يقول فيها:

عــاصٍ مســيءٌ مــذنبٌ متعتّــبٌ أخفــى رضــاه وأظهــر الغضــبا
إني اعتـذرت إليـك مـن ذنـبٍ لـه عنــدي ليظهــر لي الرضــا فــأبى
أفلـــيس ذا يا إخــوتي عجبـــا قــالوا بلــى فكفــى بــذا عجبــا

وقد صرّع البيت الأخير.

ولإيليا أبي ماضي ستة أبياتٍ في قصيدة (**الشاعر والملك الجائر**) على الصورة السابقة حيث يقول:

والجــيش معقــودٌ لــواؤك فوقــه مــا دمــت تكســوه وتطعمــهُ
للخبــز طاعتــه وحســن ولائــه هــو لاتــه الكـــبرى وبَرْهمــه
فـإذا يجـوع بظـل عرشـك ليلـةً فهـــو الـــذي بيديـــه يحْطِمـــه
لـك منـه أسـيفه ولكـن في غـدٍ لســـواك أســـيفه وأســـهمه
أتـراه سـار إلى الـوغى مـتهللًا لــولا الــذي الشــعراء تنظمــه
وإذا تــرنّم هــل بغــير قصــيدةٍ مـــن شــــاعرٍ مثلـــي ترنُّمـــه

الصورة الرابعة: أن يلتزم الشاعر الخزل(إضمار+ طي) في ضرب العروض الصحيحة، فيكون الضرب على **مُفْتَعِلن**، وتمثل هذه الصورة قصيدة **من شارع الهرم إلى الأهرام** المكونة من تسعة عشر بيتا للدكتور: عبده بدوي في ديوانه **الجرح الأخير**، يقول فيها:

قالوا بلادك قد غدت مزهوةً عاد النقـــاء لها وغـاب التَّرَحُ
وتغامزوا لما عبرنا شــــــارعا في موجه العاتي مساءً سبحوا
وتطايروا لما انعطفنا جانبـــا فوراء إعلان مثــــــير نزحوا
ذكروا مســـــاء أهرقوا ألوانه ومشى على صوت المغني قُزَحُ
وسخاء راقصـــة بجسم مُورق صاح الكمان به وفار القدَحُ

والأصل أن ورود الخزل في بحر الكامل–مع جوازه– من مستقبح الزحاف عند بعض العروضيين، ويعز وروده في الأشعار المصوغة على هذا البحر، ويكاد ينادي على نفسه حين يرد مرة واحدة في البيت، فكيف إذا أُجريَ مجرى العلة، والتُزم في كل أبيات القصيدة؟

ولعل ما خفف من وقع وروده في أضرب قصيدة الشاعر الراحل عبده بدوي–رحمه الله–أن كل تفعيلة مخزولة قد

سُبقت بخمس صحاح لم يلحق بعضَها من الزحاف إلا مستحسنُه، وهو الإضمار، فضمن ذلك للمتلقي اطراد إيقاع البحر، فإذا ما وصل إلى الضرب الذي هو محل التغيير في أغلب الأبحر تلَقَّى النغم بالرضا، ووقع من نفسه موقع القبول.

ويبقى ما فعله الشاعر تصرفا فرديا لا أعلمه عند غيره، وكل تجديد يكون مبتداه فرديا، فإما أن يبقى حبيس تجربة صاحبه، وإما أن يُستساغ فيرفده الشعراء بما يُعْلي من رصيده ويكتب له الذيوع.

ومن النماذج النادرة: أن يرد للعروض الصحيحة ضربٌ على **مُتَفاعْ** أو **مُتْفاعْ** اللتين تُحولان إلى **فعِلانْ** أو **فعْلانْ**، ويمثل ذلك قول نبيه التميمي[١]:

يا ربّ إني مـا جفـوت وقـد جفـت	فإليـــــك أشـــــكو ذاك يا رباه
مـولاة ســـوء لا تـرقّ لعبـــــدها	نعـــم الغـــلام وبئســـت المـــولاة
يا رب إن كانـت حيـــاتي هكـذا	ضـــررا علـــيَّ فمــا أريـــد حيـــاة

وعلى الصورة السابقة يقول الشاعر: إيهاب عبد السلام في مطلع قصيدة من ستين بيتا نشرها على صفحته على(الفيسبوك) بتاريخ ٨ مارس ٢٠١٦م يمدح بها المصطفى ﷺ :

أما الهـــلاك بحبكم فنجـــــــاة	والمـوت في حضـن الحبيـب حيـاة
مـا ذاق قلـبي مـن هـــواكم قطـرة	إلا وردّد قـــــــــــــــائلا: ألله
للحـــب معـنى لا يبـــوح بسـره	هيهـــــات يـدرك عاشـق معنـاه
تلـك المحبـة أينعـــت في مهـــجتي	كشُـــــجيرة نبتـت بقلـب فـلاة
الحـب مثـــل وضـوئنا في طهـــره	والوصـــل أن تلـيَ الوضـوءَ صـلاة
إن المحــــــبة غـايتي ووسيــــلتي	وغرامــــــنا يا نفــــس مـا أزكـاه
فـدعي الغـرام علـى الطريـق يقـودنا	وأنا وأنـت نســـير خلـف خطـاه
والله مـا افتقـــــد الغـرامَ مسـافرٌ	إلا وضـــلّ عـــن الطـــــريق وتاه
وتلمَّسـي يا نفـــسُ بـين جـوانحي	نـورَ الحبيـــب فقـد أطـلّ سنـــاه
ينسـى الطريـقُ العـابرين إذا مضَـوا	وطريقــه هيهـــــــات أن ينسـاه
إن غـاب عـن عيـني فقلـبي حاضـر	قلـبي يحـب محمـــــــــــدا ويـراه

(١) الأغاني للأصفهاني/٦: ١٦١

هذه الصور وردت للكامل التام ذي العروض الصحيحة.

أما **العروض الحذّاء** في الكامل التام فلها ضربان تراثيّان: أحذّ فقط وأحذّ مضمر، وقد أجاز الجوهري ورود العروض الحذّاء مع العروض الصحيحة في قصيدةٍ واحدة إذا كان ضرب القصيدة أحذ مضمرًا، مستشهدًا بقول امرئ القيس:

الله أنجــح مــا طلبــتُ بــه والــبر خــير حقيبــة الرحــلِ

يا رُب غانيــةٍ وصــلت حبالهـا ومشـيت متّئـدًا علـى رِسْـلي

وقد تكررت هذه الظاهرة عند امرئ القيس في قصيدةٍ مطلعها:

طال الزمان وملّني أهلي وشكوت هذا البين من جُمْلِ

إذ وردت الأبيات الثالث والرابع والخامس والسادس عشر والسابع عشر والثامن عشر صحيحة العروض، ووردت بقية أبيات القصيدة على العروض الحذّاء.

ومن النماذج التي وردت للعروض الحذّاء من غير الصورتين التراثيتين:

الصورة الأولى: ورود الضرب مقطوعًا في قول ابن سناء الملك:

أتخون يا سكني فقال نعم لي في الخيانة نسبةٌ علياءُ

لِمَ لا أخـون ولِمْ أفي أبـدًا وأبي الزمان وأمي الدنياءُ

وإن كان الشك يخامرني في أن تكون القافيتان من تحريف ناسخ الديوان، إذ إنه لو قال: لي في الخيانة نسبة عُليا، وأبي الزمان وأمي الدُّنيا، لكان على الجادة لغةً وعروضًا.

وأما **الصورة الثانية** للعروض الحذّاء فهي: ورود الضرب على فعْلان، أو متْفاع، ويمثلها قول إبراهيم ناجي في قصيدةٍ بعنوان (**فجرٌ جديد**):

فجـرٌ جديـدٌ حـالِمٌ خفّـاقْ لمــا يــزل في عــالم الآفــاقْ

توهان في غمم الدجى قلِقٌ بحنينــه بالحــب بالأشــواق

ويـود لـو ضـاق الظلام بـه فيهـبّ منـدفعًا مـن الأعمـاق

متحـررًا مـن قيـد ظلمتـه يرنـو بعمـق الـروح بالأحـداق

فـيحس لا شـيءٌ ينازعـه ويحـول عنـه الكـون إذ ينسـاق

لا شـــيء ملتفًّـــا يعانقــه غـير السـنا في ضـوئه الـبرّاق

فيغيــب في أحضــانه ثمـلًا ويعبّ من فيض الهوى الدفّاق

بانـت لـه الـدنيا على قلقٍ (مشـتاقةً تسـعى إلى مشـتاق)

وقد أجاز بن القطّاع في العروض الحذّاء أن يأتي ضربها الأحذّ مع الأحذّ المضمر في قصيدةٍ واحدة، مستشهدًا بقول امرئ القيس:

أحللــتُ رحلــي في بــني ثُعَــلِ إن الكــــريم للكــــريم محَــــلّ

ووجــدت خــير النــاس كلهــمُ طــــرًا وأوفـــــاهم أبا حنبـــــلْ

بيد أنا لم نجد في الأشعار بعد امرئ القيس ما جاءت فيه مثل هذه الظاهرة، أو على الأقل لم نعلمها.

أما **الكامل المجزوء** فقد وردت له في التراث العروضي عروضٌ صحيحة ذات أربعة أضرب: صحيح، ومذيّل، ومرفّل، ومقطوع، لكن إنتاج الشعراء أضاف إليها صورا أخرى هي:

الصورة الأولى: ذات عروض صحيحة وضربها أحذ مضمر، ويمثلها قول السيد خلف في مطلع قصيدة من أربعين بيتا بعنوان **الشامتون** في ديوان **مارد وادي عبقر**:

الشامتـــون: أنا المليــــك وأنتمو مرضى

زبَدَ الدخــان: طرحتُ كلَّ شرارة أرضـا

يا..كيف غرّك أن سيفك دوننا أمضى

مهما علا نفلٌ فليس يشـابه الفرضـــا

الصورة الثانية: ذات عروض صحيحة وضربها على متفاعْ أو فعلانْ، ويمثلها قول السيد خلف أيضا في مطلع قصيدة من واحد وثلاثين بيتا تحت عنوان **مارد وخسوف** في ديوانه السابق:

بيـني وبينــــك نجمتـــــان وشـرفة وصـفوفْ

ومســافة للعـين تشـرب ظلَّـــها وتطـــــوف

وأراك تغضــب باكيــا مــاذا لديك؟..ضــيوف

هـي بقعـة حمـراء تضـرب حـاملات سيــوف
مـاذا اعـتراك ونزفهـا للعـارفين كشــــــوف؟

الصورة الثالثة: ذات عروضٍ حذّاء وضربٍ أحذ، كما في قول زكي قنصل:

يا زينة البلــــــــد سيري على كبدي
لك حاضري وغدي لك ما تحوز يدي

وقول حسين التلسيني فيما سماه **لعبةً عروضية**، في اثنين وثلاثين بيتًا:

لربيع طلتهـــــا يتلهف الأمـــلُ
ولسحر مقلتهـــا خدمًا غدا الغزل
وتنـام بـين خريـ ـر فؤادها الجُملُ
ولصـدرها الشـعرا ءُ قصـائدًا غزلـوا

الصورة الرابعة: ذات ضربٍ أحذ مضمر مع عدم التزام صورة واحدة في العروض، فتارةً تأتي حذّاء، وتارةً تأتي حذّاء مضمرة، ويمثلها قول سيد قطب تحت عنوان (**وحيٌ جديد**):

يا بسـمة الفجـر يا نسمة العطـــر
أسكرتِ وجداني من لونك الخمري
ألهبت إحساسي بالشوق كالجمـــر
وهمسـت في قلـبي وهتفت في صدري
وبعثتني أشـــــدو للحب بالشعـــر
وكأنــــــني روحٌ تقفو خطا سحـــر
مفتونةٌ ترنـــــو للكون في سكـــر
والكون يشملهـــا بالأنس والبشــــر

وعلى الضرب الأحذ المضمر أيضًا يقول زكي قنصل:

حسناء كالفجر في ميعة العمر
معسـولة الثغـر معقودة الشعر

تحيـا بــلا أهــلٍ مجهولة الأصل

في وجنة السهل يا زهــرة الفــل

وهي أقرب إلى نظام الرباعيات.

ومن التسميط على هذا الوزن: قصيدة **(ما زلت أبكيه)** للشاعر فتحي سعيد، يقول فيها:

ما زلت أبكيه

أخفي وجيعتـــــه في عـــالمٍ فيـــــه

الحزن كالثـــــوب تبلى حواشيـــــه

ما زلت أبكيه

لي فيـه مدّخَـــــرٌ ما زلت أحصيـــه

يقتـات مـن شـجنٍ قد رحت أخفيـــه

عن عين رائيه ...

إلى آخر القصيدة.

ثم يأتي بعد ذلك **الكامل المشطور**، وقد حكى الدماميني عن بعض العروضيين أن الكامل يُستعمل مشطورًا، فيكون ضربه صحيحًا ومذيّلًا ومرفلًا، وقدم شاهدا لكل صورة، وحكم بأن كل ذلك شاذ لا يعرفه الخليل[1]، لكني وجدت مقطوعةً لإبراهيم ناجي تحت عنوان **(عجبًا)**، يقول فيها:

يا هــاجري يا مــن هجـرت بــلا سـببْ

أتـــرى العقـــاب بغـــير إثمٍ قـــد وجـــب

عجبًا لقرص الشمس في البيت احتجب

عجبًا لأعجـب مـا يكـون مـن العجـب

وكل بيتٍ منها على متفاعلن ثلاث مرات، كما أن للشاعر المصري:النبوي علي الشحيمي قصيدة على مشطور الكامل بعنوان **الإنسان** في ثماني مقطّعات، كل مقطعة في تسعة أبيات، جاء الضرب صحيحا في الثانية والرابعة، ومذيلا في الست الباقيات، يقول في الثالثة:

---

(١) الغامزة/١٧٦

فعلى ضفاف الغيب تحفر في الصخورْ

أقدامُ عمـــــري قصــــتي عبر الدهور

وتمـــــر أيامي على كل الجســـــــور

فتســــــجل الأفلاكُ ما دامت تدور

تاريخَ مخلــــوق له كل العصــــــور

في قلبـــه ســـر وفي عينيــــــــه نور

يســـري إلى لب الحياة من القشـــور

فيصــــــوغ أحلام الكواكب والبدور

آياتِ إبداع كأنفـــــاس الطيـــــور

ولست أرى فيما سبق من المشطورات خروجًا على نغمة الكامل.

بقي أن نسجل أن بعض الشعراء قد أورد الكامل على خمس تفعيلات في صورة شعر البيت، كما في قصيدة من ستة وثلاثين بيتا بعنوان **افتتاحية سداسية ناقصة** للشاعر أحمد تيمور في ديوانه **سيمفونية أخرى لشهرزاد**، يقول فيها:

كم في الحكايا من صبايا والصبايا كالحكــــايا شيّقة

أحلامهن رُؤًى عـرايا ترتدي أجفــــانهن المطْــبَقة

هن الفراشـــات السبايا في قصور من حرير الشرنقة

بلّلْن من ريق الثنـــــايا ريشة مشغـوفة متشــــوقة

وطفقْن يرسلن الحكايا والرضاب العذب يجزل منطقه

رمزا وتورية ورايا في إطار من رخـــــــيم الموســــقة

والقصائد المصوغة بالأعداد الفردية لم ترد في التراث إلا في مشطوري الرجز والسريع، فلعل هذه الصورة ضرب من التأثر بشعر التفعيلة، وفي عنوان القصيدة ما يوحي أن الشاعر يعي جيدا ما يقدمه من وزن للساحة الشعرية.

بهذا ينتهي حديثنا حول بحر الكامل، ونستكمل في لقاءٍ قادمٍ بإذن الله.

اللقاء التاسع عشر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فنتناول في هذا اللقاء ما حدث من تجديداتٍ في **بحر الرجز**، وبحر الرجز من بين أبحر الشعر العربي هو البحر الوحيد الذي يأتي تراثيا تامًا ومجزوءًا ومشطورًا ومنهوكًا، بل قال بعض العروضيين: إنه يأتي موحّدًا.

فأما **الرجز التام** فله في التراث صورتان، يتكون البيت فيهما من مستفعلن ست مرات، في كل شطرٍ ثلاث، وعروضه دائمًا صحيحة، ولها ضربان: الضرب الصحيح يمثل الصورة الأولى، والضرب المقطوع يمثل الصورة الثانية.

وأما الجديد في الرجز التام فتمثل لنا في هذه الصور التالية:

الصورة الأولى: أن ترد العروض صحيحة ويرد ضربها على مُتَفْعْ أو فعولْ، وقد أشار إلى مثل ذلك ابن القطاع، وتبعه الشنتريني –كما سبق أن بينا–، وإن مثلا بشاهد لاخبن فيه، وهو:

كأنني فوق أقَبَّ سَهْوَقٍ   جأْبٍ إذا عشَّر صاتي الإرنانْ

وقد تمثلت الصورة في قول حسن قرشي:

مخطئــةٌ جاحــدتي فــإنني   أنا الــذي أهدهــد الســنينْ
أحصد في المساء ألف نجمةٍ   قــربى لحــبٍ صــادقٍ ثمــين
برئت من هواك يا جاحدتي   فلـم تعـودي منهـل الحنـين

وعلى هذا الوزن وردت قصيدة بعنوان **جزيرتان** للشاعر مُحَمَّد المعصراني في ديوانه **لغتي**، يقول فيها:

عيناكِ يا حبيبتي جزيرتـــــا   بنفسجٍ روتهما السنيـــــن
عيناك تاه البحر فيهما وتـــا   هَ العمر تاه الموج والسفين
وضاق عن سحرهما الزمان يا   حبيبتي والأفق الحزيـــــن

الصورة الثانية: وردت فيها العروض صحيحة، على حين ورد الضرب على فاعلانْ، كما في قصيدةٍ في تسعة أبيات للشاعر مُحَمَّد المعصراني في ديوانه: **أمةٌ وحدي**، عنوانها **من جمال عينيكِ ورثتُ جمالي**، يقول في ختامها:

هـذي السـماوات مـدًى يرسـم في   جبينهــا الــوردِ طقــوس الخيــالْ
في صــدرها المفتــوح ألــف وردةٍ   وألف ألف دهشةٍ وانذهـــــــال
ذات شـذًى سـألتها مـن أيـن يا   حبيبتي ورثتِ هذا الجمـــــــال
قالـت ورثـت مـن عيونـك الجمـا   ل كلـه وكـل هـذا الـــــــدلال
فارتبك التوت على فمي وســـا   ح العسل الصيفيّ عند الســـؤال

ويرى ناظم القصيدة أن صدور الأبيات من الرجز، وأعجازها من السريع، وهو ما نراه مبالغةً في التوصيف، فبحر الرجز من دائرة المجتلب، وبحر السريع من دائرة المشتبه.

وأما أضرب القصيدة فيمكن توصيفها على أنها مطويةٌ مقطوعة وقد أضيف لها بعد الطي والقطع ساكن، وبذا يبقى الوزن في محدثات الرجز صدورًا وأعجازًا.

الصورة الثالثة: أن ترد العروض على مُتَفْعِلْ أو فعولن وضربها مثلها، وهذه الصورة أوردها الشنتريني، مستشهدا لها بقول الشاعر:

مهامةٌ أعلامها همودُ   وماؤها في ورده بعيدُ

وقال عنها:"عروض مخبونة مقطوعة وضربها مثلها......ويجوز أن يكون مخبونا مكسوفا من السريع، وكيفما كان فهو شاذ"(١)

وقد تحققت هذه الصورة واحلولت في قول نزار قباني تحت عنوان **حبيبي** في ديوانه **أنت لي**:

لا تسـألوني مـا اسمـه حبيـبي   أخشى عليكم ضَوعة الطيوب
زقّ العبـــير إن حطمتمـــوه   غرقتمُ بعاطرٍ سكيــــــــــب
والله لــو بحــتُ بأي حــرفٍ   تكدّس الليلك في الـــدروب
لا تبحثوا عنه هنا بصـدري   تركته يجري مع الغــــــروب
ترونـه في ضـحكة السـواقي   في رقّـة الفراشـة اللعــــوب
في البحـر في تـنفس المراعـي   وفي غناء كل عندليــــــــب
في أدمع الشتاء حين يبكـي   وفي عطـاء الديمـة السَّـكوب

---

(١) المعيار لوحة٦

لا تســـألوا عـن ثغره فهـلا	رأيتمُ أناقة المغيـــــــــب
ومقلتاه شـاطئا نقــــــــاءٍ	وخصره تهزهز القضيـــــب
محاســنٌ لا ضـــمها كتــابٌ	ولا ادّعتها ريشة الأديـــــب
وصدره ونحره كفاكـــــــم	فلن أبوح باسمـــــــه حبيبي

وعلى هذا الوزن تسير قصيدتاه **عند الجدار**، **وإلى ضفيرتي ماس** بديوان **أنت لي**، وقصيدة **إلى صديقةٍ جديدة** في ديوان **قصائد**.

كما أن للشاعر الدكتور: عبد السلام حامد قصيدة في سبعة عشر بيتا بعنوان **يا أحرف القداسة** في ديوانه **أطلال حب ووطن**، يقول فيها:

يا ضَلّة الأوهـام في طبيب	دواؤه لدائنـــا انتكاسة
يا ثعلبـــا ما كنت أرتئيه	غررتني وخـــابت الفراسة
تُطْلقني أجوب كل صـوب	لكنما خطوي الرقيبُ قاسه
تريدني مطأطئـــا لرأسي	منحنيـــا لقائد وساسة
سأنحني فالرأس ليـس رأسي	وما عليَّ لو لحقـــتُ ناسه
سأجعل السكوت فيه فكرا	وأجعـــل الكلام فيه ماسة

وللشاعر السعودي: عبد الرحمن بن زيد السويداء قصيدة على هذا الوزن في أربعة وثلاثين بيتا بعنوان **محبوبتي** أتى فيها بالعروض على وزن فعولن، وأما الضرب فجاء في جل الأبيات على صورة العروض، وفي تسعة أبيات من القصيدة جاء الضرب على **مستفعلْ** أو **مفعولن**، وهذا يعني أن الشاعر جعل الخبن في الضرب زحافا على أصل استعماله.يقول فيها:

إني هنـــا وقفــت باشتيـــاقٍ	أحـرَّ مـن جمـر الغضـا المشبوبِ
قسّـمــت أعـــوامي إلى ثـــوانٍ	تمــــر بي في وقعــــها الرتيـب
حـتى كحَلـتُ الطـرف مـن رؤاه	يا مرحبـــا بالقــادم الأديـب
هشّــتْ ولاح النـور في المحَيّـــا	وارتسـمتْ مشـــاعر الترحيـب
علـى جبـــين شـعّ بالأمــــاني	تنـداح مـن بـدر الـدجى الغـريب

ويمكن توجيه هذه الصورة على أنها من محدثات بحر السريع، فيكون وزن العروض والضرب كليهما على **مَعولا** من **مفعولاتُ**، بحذف الفاء **خبنا** وحذف التاء **كسفا**، وتحول إلى **فعولن**، أما في حال ورود الضرب على مفعولن فيكون قد دخله الكسف فقط، ويكون الخبن زحافا، بيد أن التوجيه على ما كثر استعماله، وهو بحر الرجز، أولى؛ لأن كثرة الاستعمال مظنة التغيير.

الصورة الرابعة: أن ترد العروض حذاء على **مسْتفْ** أو **فعْلن** وضربها مثلها، كما في قصيدة من واحد وعشرين بيتا بعنوان **الحلم الكابوس** للسيد خلف في ديوان **مارد وادي عبقر** يقول في مطلعها:

لله طيـــــف لقّــني شاشـــا	هـل شكَّـــني وردا وجُلّاشـــا
فألمـــح الباب رمى نحـــوي	مشـرطَ جـزّار وحشّاشـــــا
يغوص في دمي يدي اخْتُلّتْ	لكنـــي حرٌّ وها(...) حاشـا
مـا زاربي إلا مُحَيّـــــــــاها	لأزرع النجمـــات أحراشــا
خلف طبيـــــب مارد تمشي	تُقَسّـم اليمـــام أعشـــاشـا
هنا استقر النيـل سـلْ(حابي)	لـو أنَّ فوق الســـد أحباشـا
عشـرون مـرت حلـــوتي لكنْ	أنت..نعم..أنت..كمـا الباشـا

ويمكن توجيه هذه الصورة أيضا على أنها من محدثات السريع، فيكون وزن كل من العروض والضرب **مفعو** أو **فعْلن**، وقد حدث فيهما **الصلم** بحذف الوتد المفروق من آخر كل منهما.

الصورة الخامسة: أن ترد العروض على مُتَفْ أو فعو، بمعنى أن تكون حذّاء مخبونة، وأن يرد الضرب على متفْعْ، أو مستفعْ، ففيه مع الحذذ أو بعد الحذذ زيادة ساكن، كما في قول عبده بدوي في قصيدةٍ بعنوان **(مَن منهما)**:

حبيبـــــتي كأنهـــا النـــــدى	وزرقة الدانوب من بيـــــانْ
والهمـــس والهـــديل ناعمًـــا	والـدفء والنقـاء والحنــــان
يضــــيء في طريقهـــا الســـنا	لموعـدٍ في عـالمٍ فرحـــــــان
يـــذوب كـــل مـــا يمسّـــها	من مدخل المقهى إلى الفنجان
وكـــل مـــا تضـــمه الـــدنا	تضـمه بوجهها العينـــــــان

إلى آخر القصيدة.

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة بعنوان **دمعة على العالم الذي رحل** للشاعر مُحَمَّد المعصراني في ديوانه: **الهجرة إلى الخليل بن أحمد**، وهي في سبعةٍ وستين بيتًا، يقول في مطلعها:

أهكـذا مـن دون أن نشـاءْ ترحـل عنا وقتما تشـــــــاءْ

أهكـــذا مـــن دون ضـــجة تمضـي مخلّفًا لنـا البكـــــاء

يبكي عليك الفجر والندى تبكي عليك الأرض والسماء

تـراك تبصر الدمـــــوع في وجوه من جنى ومن أســـاء

يا شـجر العلـم وزهـــــره هل كل هذا الناس أوليــــاء

إلى آخر القصيدة.

ويمكن أن يقال في هذه الصورة ما قيل في سابقتيها من إمكان توجيهها على السريع.

وقد نظم الشاعر مُحَمَّد المعصراني رجزيّة يكون البيت فيها على ثماني تفعيلات، وهي مكونةٌ من عشرة أبيات مذيّلة الأضرب، تحت عنوان **إرهاق** في ديوانه **أمةٌ وحدي**، يقول فيها:

وحـين كنـت تصـعدين سـلم المـترو احترقـت مثـل غابـةٍ يضـجّ في سمائهـا حريـــقْ

تنشـــرني خطوتـــك الفاتنـــة الســـلّمُ ألقـــاني إلى هاويـــةٍ تأوي إلى بئـــرٍ سحيـــــق

وكلما صعدتِ أتعبتْ خطاك جسميَ العليلَ كم تعبتُ خلف سحر خطوك الرشيق

تســتنفر الخُطــا ذهــولي تســتفز جــرأتي فأســتريح لحظــةً في ظــل عطــرك الأنيــق

وكل بيتٍ منها من حيث العدد يخرج عن مكونات الدائرة الخليلية التي لم يجاوز أكثرها ثمانيةً وأربعين حرفًا ما بين متحركٍ وساكن، كما في دائرة المختلف التي ينفكّ منها الطويل والمديد والبسيط، وهو –على أي حال– مسبوق في الصياغة على هذا العدد من التفعيلات بما أورده محقق **الوافي في القوافي**(ص١٦،١٧) عن ابن الفرخان من قوله من مقطعة:

زُمّتْ مطاياهم فكم يومَ النـــــوى بالأبرقِ من مهجة تبكي وقلبٍ بالهوى مستغرقِ

لم يبق لي يوم الحمى قلبٌ به أُخفي الهوى يا ليتـــني إذ زرتهم بالمنحنى لم أعشـــقِ

وهذان البيتان مثال من أمثلة قدمها ابن الفرخان في كتابه: **الإبداع في العروض** تحت عنوان "في ذكر ما يمكن أن ينظم عليه الشعر العربي من الأوزان التي لم يذكرها الخليل"، والكتاب في سبيله للنشر بتحقيق الدكتور: عمر خلوف.

أما **الرجز المجزوء** فله في التراث صورة واحدة تكون العروض فيها صحيحة والضرب صحيحًا مثلها، كما في قول

نزار تحت عنوان (**بلادي**):

حـدودنا باليـاسمين والنـدى محصّـنة

ووردنا مفـتّحٌ كـالفِكَر الملوّنـة

وعندنا الصخور تهوى والدوالي مدمنة

وإن غضبنا نزرع الشمس سيوفًا مؤمنة

بلادنا كانت وكانت بعد هذا الأزمنة

أما الجديد في الرجز المجزوء فيتمثل في صورٍ ست:

الصورة الأولى: تكون العروض فيها صحيحة ويكون الضرب مقطوعًا، كما في قول البهاء زهير:

يا روضة الحسن صِلي فما عليكِ ضـيرُ

فهل رأيتِ روضـةً ليس بها زهـيرُ

أو قوله:

يا سيدًا مـا زال با بُ جـوده مطروقًـا

جئت طريقين فمـا وجـدتُ لي طريقًـا

أو قوله:

سـطّرتها بشـرح أشـ ـواقٍ إليـك جمّـةْ

حمّلتهـا مـني إليـ ـك ألـف ألـف خدمـة

يا واسـع الهمـة لا عـدمْتَ تلـك الهمـة

تركتـني يا ألـف مـو لايَ بألـف نعمـة

ولو قطّعنا البيت الأول مما ذكرناه لكان:

يا روضة ال/حسن صلي/ فما على/كِ ضيرُ، مستفعلن، مستعلن، متفعلن، متفعلْ، العروض صحيحة والضرب مقطوع.

وهناك قصائد كثيرة على هذه الصورة لابن سناء الملك، ولمحمد الأسمر، وللحساني عبد الله، ولنزار قباني، في أكثر

من قصيدة.

الصورة الثانية: تكون العروض فيها صحيحة ويكون الضرب مذيّلًا، كما في قول كامل الشناوي:

جرّدني من هـدْأتي   وشدّني إلى الجنـــونْ
حبيبتي أيـــــن ألا   جواب لي إلا الظنون

وعلى هذه الصورة قول أحمد عبد المعطي حجازي:

العاشقون في الدجى الصافي ذراعٌ في ذراعْ
وكلمــةٌ لكلمــةٍ وبســمةٌ بــلا انقطــاع
إلا ذراعـي لم يـزل يهتـز في ليـل الضـياع
وكِلمـتي أخـاف أن يمضـي الصبا ولا تـذاع

وهناك قصائد أخرى لأحمد مخيمر، وللعقاد، وعلى محمود طه.

أما الصورة الثالثة: فتكون العروض فيها صحيحة ويكون الضرب مقطوعًا مذيّلًا، كما في قول ابن سناء الملك:

أنا أمـير العشـــاقْ   قلـبي لـوائي الخفّــاقْ
وإنــه كنانــــــــــةٌ   فيهـا سهام الأحـداقْ
وإنــه مخيّــــــــــمٌ   لـه القلوب أوطــاقْ
خـيّم فيـه ملـــــكٌ   لـه القلوب رستــاقْ

الصورة الرابعة: أن تكون العروض صحيحة ويكون ضربها أحذّ فقط، كما في قول نزار في قصيدةٍ بعنوان **شمعة ونهد** في ديوانه **طفولة نهد**:

يا صاحبي في الدفء إني أختك الشمعة
أنا وأنـــت والهـــوى في هـــذه البقعـــة
أوزّع الضـــــوء أنا وأنـــــت للمتعـــــة
في غرفـــةٍ فنانـــةٍ تلفّهـــا الروعـــة
يســكن فيهـا شــاعرٌ أفكــاره بدعــة
يرمقنـــا وينحـــني يخـــطّ في رقعـــة

صـــنعته الحـــرف فيـــا لهـــذه الصـــنعة

الصورة الخامسة: أن تكون العروض صحيحة ويرد الضرب على مُتَفْعْ أو فعولْ، كما في قول نزار في قصيدةٍ بعنوان **أحمر الشفاه**:

كم وشوش الحقيبة السوداء عن جواهْ
وكـم روى للمشـط والمرآة مـــــا رآه
علـى فـمٍ أغـنى مـن اللـوزة فلقتـــاه
يرضع حرف مُخملٍ تقبيله صــــلاة
دهانــه نارٌ ومــا تحرّقــت يـــــــداه
ليس يخاف الجمر من طعامه الشفاه

وعلى الوتيرة نفسها تسير قصيدة **وشوشة** في ديوانه **طفولة نهد**.

الصورة السادسة: أن يرد الرجز المجزوء مقطوع العروض والضرب، ومن ذلك ما نُسب إلى أبي العتاهية، وإن لم يك في ديوانه، من قوله:

أيا ذوي الوخامــة أكثرتم الملامــــــة
فلـيس لي علـى ذا صبرٌ ولا قُلامــــة
نعـم عشـقتُ مـوتًا هل قامت القيامة
لأركبن فيمـــــــن هَوِيتُه الصـــرامــة

وكذلك توجد أبياتٌ لسلم الخاسر، وأبيات لمطيع بن إياس، ولأبي نواس، ولأبي تمّام، ولمسلم بن الوليد، ولغير هؤلاء من الشعراء.

إذًا فالصور المحدثة في بحر الرجز المجزوء ست صور.

أما **الرجز المشطور** فله في التراث أيضًا صورة واحدة، يتكون البيت فيها من ثلاث تفعيلات، وتكون التفعيلات صحاحًا، أي يقال إن عروضه هي ضربه، وهما صحيحان، لكنه ورد مجددا في صورتين اثنتين:

صورة الضرب المذيّل التي يمثلها قول الحساني عبد الله في قصيدةٍ بعنوان (**الجمعة الآفلة**):

أيـن مضـى كرسـيه الخـالي اسـترابْ

أيـــن الجبـــين الحـــر واراه الـــتراب

أجابت الجـدران عـني غـاب غـاب

وخلّـــف الكتـــب لقـــرّاءٍ صـــغارْ

ليســت لهـم عيـون صـقرٍ لا تحـار

أما **الضرب المقطوع** فتمثله قصيدة بعنوان (**الحمى**) لغازي القصيبي، يقول فيها:

أحـــسّ بالرعشـــة تعتريـــني

والمـــوت يسترســـل في وتيـــني

وموجـــة الإغمـــاء تحتـــويني

فقـــرّبي مـــني ولامســـيني

مـــرّي بكفّيـــكِ علـــى جبيـــني

وقبـــل أن أرقـــد حـــدّثيني

قصّـــي علـــى قصـــة الســـنين

وهناك أبيات منسوبة إلى عمر بن أبي ربيعة، و أبيات لعلى محمود طه، ولصالح جودت، ولأحمد مخيمر، ومحمود حسن إسماعيل.

وقد نقل الدماميني (الغامزة ١٨٨) أن ابن بري قال: " وحكى بعض العروضيين جواز استعمال الحذذ مع التسبيغ في مشطور الرجز. أنشد البكري:

أنا ابـــن حـــرب ومعـــي مخـــراقْ

أضربهـــم بصـــــــــــارم رقـــراقْ

إذ كـره المـــــوتَ أبـــو إســـحاقْ

وجاشـــت الـــنفس علـــى الـــتراقْ

وهي صورة يمكن الاعتداد بها **صورة ثالثة** تضاف إلى الرجز المشطور.

ويعدّ بعض العروضيين صورة الضرب المقطوع من مشطور السريع، وهذا نوعٌ من الاعتساف، والتعليل له واهٍ، من

وجهة نظرنا، فما أكثر الرجزيّات التي صيغت على هذه الصورة في وسط قصائد ورد الضرب فيها صحيحًا في بعض مقاطعها، ومقطوعًا في بعضها الآخر، فإلحاقها بالرجز المشطور أحقّ من إلحاقها بالسريع المشطور الذي لم يكد الباحث يجد له قصيدةً واحدةً كاملة.

أما **الرجز المنهوك** فله أيضا صورة واحدة في التراث، يمثلها قول أبي نواس:

إلهنا مـا أعدلـــــك

مليك كل من ملك

لبيك قد لبّيتُ لك

لبيك إن الحمد لك

والملك لا شريك لك

ما خاب عبدٌ سألك

أنت له حيث سلك

لولاك يا رب هلـــك

ويتمثل الجديد في الرجز المشطور في أربع صور:

ورود الضرب فيه مذيّلًا، في قول ابن سهل الأندلسي:

مـا لي على الشوق معينْ

إلا حَيـــا الـــدمع المعـــين

الحـــب لي دنيـــا وديـــن

والصورة الثانية: ورود الضرب **مرفلًا** في قول ابن سعيد الأندلسي:

بحرمـــة الــــود القـــــديمِ

وذمـــة العهـــد الكـــريم

ردّوا زمـــــاني بالحطــــيم

وإن كانت أبيات ابن سعيد تقبل التوجيه على منهوك الكامل المحدث، بارتكاب زحاف الوقص في أول البيتين الأولين، بيد أن التوجيه على منهوك الرجز الموجود تراثيا أولى من افتراض النمط في بحر الكامل.

والصورة الثالثة: ورود الضرب على مفعولْ أو مستفع، كما في قول ابن عربي:

والعاشـــق الغــــــيرانْ

مــــن ذاك في بُحــــران

في البــــوح والكتمـــــان

والبُحران: هو تغيرٌ يحدث فجأةً في حالة الإصابة بالحمى الحادة، ويصحبه عرقٌ غزيرٌ وانخفاضٌ سريعٌ في الحرارة.

الصورة الرابعة: أن يرد الضرب مقطوعًا مخبونًا على متفعل أو فعولن، كما في قول ابن الرومي:

ســــهولة الشريعـــــــة

تغـــني عـــن الذريعـــــة

يا ذا اليـــــد المنيعـــــة

والأذن السميعـــــــــــة

والهمـــــة الرفيعـــــــة

وقابـــــل الخديعـــــــة

وفاعـــــل البديعـــــة

هـــل لـــك في صـــنيعة

تجعلهـــــا وديعـــــة

وأما الرجز الذي على تفعيلةٍ واحدة فلا نحتاج إلى الحديث فيه؛ لأنه قولٌ لبعض العروضيين، ولم يجتمع عليه جمهورهم[١].

بهذا تنتهي هذه المحاضرة عن بحر الرجز، ونلتقي في أخرى إن شاء الله تعالى.

(١) راجع: موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع ص ١١٥-١٤٤

اللقاء العشرون

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن والاه،

وبعد:

فحديثنا في هذا اللقاء حول التجديدات التي حدثت في **بحر الطويل**.

بحر الطويل تنبئ كتب التراث أنه لم يرد إلا تامًّا، وقد ورد مطردًا في ثلاث صور، العروض في الصور الثلاث مقبوضة، وأما أضربه الثلاثة فضربٌ مقبوض مثل العروض، وضربٌ صحيح على مفاعيلن، وضربٌ محذوف على مفاعي وتُنقل إلى فعولن.

أما ما أُضيف إليه من تحديثات فتمثلت فيما يلي:

أولًا: أضاف الأخفش إلى صوره **ضربًا مقصورًا** ليكون صورةً رابعة، وتبعه في ذلك الزمخشري، وقد ساق الأخفش شاهدًا على هذه الصورة قول الشاعر:

كأن عتيقًا من مهارة تغلبٍ ... بأيدي الرجال الدافنين ابنَ عتّابْ

وقد فرّ حصنٌ هاربًا وابن عامرٍ ... ومَن كان يرجو أن يؤوب فما آب

وعليها قول امرئ القيس:

أحنظل لو حاميتمُ وصبرتمُ ... لأثنيت خيرًا صالحًا ولأرضانْ

ثياب بني عوفٍ طهارى نقيةٌ ... وأوجههم عند المشاهد غُرّان

عويرٌ ومن مثل العوير ورهطه ... وأسعد في ليل البلابل صفوان

فقد أصبحوا والله أصفاهمُ به ... أبرّ بأيمانٍ وأوفى بجيران

ومن ذلك ما أنشده أبو زيد سعيد بن أوس الأنصاري لعمرو بن شأس، قال:

وما بيضةٌ بات الظليم يحفّها ... إلى جؤجؤٍ جافٍ بميثاء محلالْ

بأحسن منها يوم بطن قراقرٍ ... تخوض به بطن القطاة وقد سال

لطيفة طيّ الكشح مضمرة الحشا ... هضيم العناق هَونةٌ غير مجبال

تميل على مثل الكثيب كأنها ... نقًا كلما حرّكت جانبه مال

وجمهور العلماء يحمل أمثال هذه الأشعار على الإقواء.

ثانيًا: وردت للطويل صورةٌ جاء فيها الضرب على **فعْلنْ** في قول الشاعر:

ولله تقـدير الأمـور كمـا يـرى ولـيس لخلـق الله مـن تقـديرِ

نموت ونحيا كل شيءٍ بأمره ويبـدع في خلـقٍ وفي تصـوير

وبالإمكان تخريج الضرب على أنه كان أصله مفاعي المحذوف، ثم تعرّض لحذف متحركٍ من الوتد المجموع وهو التشعيث، فصار فاعي، ويُنقل إلى فعْلن، وهذا يعني أن الضرب محذوفٌ مُشعّث.

ثالثًا: أشاع الشاعر الإماراتي الجنسية، الفلسطيني المولد، نايف الهريس أنه أضاف إلى أبحر الشعر بحرًا اخترعه أسماه **بحر البيسان**، نسبة إلى البلدة التي وُلد فيها في فلسطين المحتلة وهي **بيسان**، وزعم أن هذا البحر يتكون من فعولن مفاعيلن مفاعلتن في كل شطر، ولما دقّقنا في قصائده التي صاغها على هذا الوزن رأينا أنها نمطٌ من الطويل التام، تصرّف الشاعر في عروضه وضربه بحذف السببين من مفاعيلن فظهر الوزن فعولن مفاعيلن فعولُ مفا في كل شطر، كل ما في الأمر أنه التزم القبض في فعولن الثانية والرابعة في كل بيت، يقول في قصيدةٍ بعنوان (**العود أحمد**):

صُهيلاتها في صبوتي ارتعشتْ بصَـمتي علـى أنفـاس مـا ألفَـتْ

غزلـتُ لسـان الهـائمين علـى شـراب الصـبايا حينمـا شـربت

وقـد غـدرتْ تأنيث معشرها إذا رفّ ذكـرى بالشـذى سـكرت

ولما اغتشى في بسطها نغمي رماهـا الهـوى في غيمـةٍ عطفـت

ومن عجب أن يكون الهريس مسبـوقا بهذا الزعم وبهـذا الوزن عينه بنحو أحدعشر قرنا؛ فقـد ورد في كتـاب (**الجامع في العروض والقوافي) لأبي الحسن العروضي المتوفى سنة٣٤٢هـ** في معرض حديثه عن رجل يزعم أن له أوزانا اخترعها: " ومما لبّس به قوله:

بنفسي حبيب صد واجتنبا وأظهـر لا مـن ريبـة غضـبا

ووالله مـا أذنبـت أعلمـه إليـه ولا وجدتـه سببـا

بـل لامه في الصـدّ لائمـه فقـال لـه أقصـيتني أربا

فهذا الشعر مركّب؛ جعل في صدر كل بيت منه فعولن فعولن، ثم جعل بعده فاعلن فعِلن، وكذلك فعل في النصف الأخير، ويجوز أن يكون عمد إلى الطويل فجعل عروضه وضربه فعَلْ؛ لأن أجزاءه كلها تخرج من الطويل، إلا العروض والضرب، فكأنه قصد إلى مفاعلن، فحذف منها علن، فبقي مفا، فنقل إلى فعلْ، وما مثله في هذا إلا مثل من تعمد اللحن وقصد الخطأ"(١)

أما التقسيم التفعيلي الذي اقترحه الشاعر فبالإمكان اقتراح غيره، ولو فُتح الباب أمام حرية التفعيل لصدق ذلك على أبحرٍ مطردةٍ مما شاع على ألسن الشعراء، و قد رأينا مثل ذلك في الدراسة النظرية في اقتراح حازم القرطاجني أن يكون وزن المنسرح مستفعلاتن مستفعلن فاعلن في كل شطر، وهو لم يخرج عن الحركات والسكنات لبحر المنسرح، واقتراحه متفاعلتن أربع مرات وزنًا لبحر الخبب، ويمكن أن أقول أنا في وزن المديد الذي هو في التراث فاعلاتن فاعلن فاعلاتن في كل شطر: إنه فاعلاتن فاعلاتن فعولن، أو فاعلن فعْلن فعولن فعولن، أو فاعلن مستفعلن فاعلاتن، وكلها احتمالات لا تتجاوز حركات البحر وسكناته، لكنها منبتّة الصلة بالنغم الموروث لبحر المديد في أشعار الشعراء.

وعلى هذا يمكن قبول ما صاغ الهريس على أنه الصورة الثالثة المستحدثة من بحر الطويل قبل وجود الهريس نفسه بقرون، ويبقى الحكم على كل صورةٍ من هذه الصور بالقبول أو الرفض لاستعمالات الشعراء.

قلت منذ قليل: إن الطويل لم يرد إلا تامًّا في التراث العروضي، لكن الجوهري ذكر لبحر الطويل مجزوءًا مُحدثًا، وقال: لم يجئ عن العرب، وذكر شاهده:

قفا نبك من ذكرى الشبابِ ومن ذكر سلمى والربابِ

وقد استعمل هذه الصورة الشاعر مُحَمَّد حجّاج في قصيدةٍ بعنوان **وكم أسمعتُ خصما** يقول فيها:

أعيري إليه الفرح يوما فقد عافه حزنًا وصوما
وزيديه عطفًا مستمرًّا ليقرض فيك الشعر دوما
تعالي له يا ليل يقظى فإن شئت فلتأتيه نوما
ولو كانت الأحلام تُشرى شرى كل آنٍ عنك حلما

إلى آخر القصيدة التي تبلغ ثلاثة عشر بيتًا، وله قصيدةٌ أخرى في ثلاثة عشر بيتًا أيضًا بعنوان **أنسه في أنثاه** في ديوانٍ يحمل عنوان هذه القصيدة نفسه.

---

(١) الجامع في العروض والقوافي: ٧٠

يوجد أيضًا في استعمالات الشعراء نمط **مشطور**، فعلى محمود طه ختم مطوّلته **العشّاق الثلاثة** بواحدٍ وأربعين شطرًا من الطويل، التزم فيها جميعًا قافية الباء المطلقة المفتوحة ومفاعلن المقبوضة، حيث يقول في ختامها:

بـــني آدمٍ إن لم يكـــن آدم الأبا

رجوت لكم من عالم الرجس مهربا

وآثرتكم بالكلب جَدًّا مهـــــــذبًا

وأجمل بالإنسان أن يتكلّبـــــــــا

ومـال عـن الأرض الشـعاع وغـرّبا

ووسـوس في صـدر الـدجى فتألّبـا

وقبله قال ابن زمرك أبو عبد الله مُحَّد بن يوسف بن مُحَّد بن أحمد المتوفى سنة خمسٍ وتسعين وسبعمائة من الهجرة:

أرقـت لـبرقٍ مثـل جفـنيَّ سـاهرا

يـنظّم مـن قطـر الغمـام جـواهرا

فيبسـم ثغـر الـروض عنـه أزاهـرا

وصبحٌ حكـى وجـه الخليفـة باهـرا

تجسّـم مـن نـور الهـدى وتجسّـدا

ويقال إن هذه الأشطر الخمسة دورٌ من سبعين دورًا تتألف منها المسمّطة، والمسمطات لا تحكم على الصور بكونها حديثة أو كونها قديمة، لكن ما ذكره على محمود طه، وكون الأشطر واحدًا وأربعين، أي عددا فرديا، معناه: أنه يقصد أن يصوغ على مشطور الطويل، ولست أرى غضاضةً في إضافة هذه الصورة إلى صور الطويل فيزداد ثراءً وخصوبة.

وبهذا ننتهي من الحديث حول بحر الطويل وبه تكتمل هذه المحاضرة، أو هذا اللقاء، لنلتقي في لقاءٍ آخر حول بحر البسيط بإذن الله.

اللقاء الحادي والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، أحمد الله –سبحانه وتعالى– وأصلي على نبيه محمدٍ –ﷺ– وأبدأ في البحر الذي سنتناوله في هذا اللقاء وهو **بحر البسيط**.

البسيط في التراث: إما تامٌّ، وإما مجزوء.

فأما **التام** فوردت له صورتان تراثيتان مطّردتان لا شك فيهما، العروض فيهما مخبونة على فعِلن، والضرب في الصورة الأولى يشبه العروض، وفي الصورة الثانية يكون على فاعلْ المقطوعة وتحوّل إلى فعْلن.

فالصورة الأولى: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن، مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن.

والصورة الثانية: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن، مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن.

وقد ذكر الأخفش ورود الضرب الصحيح **فاعلن** للعروض المخبونة، وقال: سمعناه من قائله، وذكر:

وبلدةٍ قفرةٍ تمسي الرياح بها لواغبًا وهي ناءٍ عرضها خالية

قفرٌ عقامٌ ترى ثور النعاج بها يروح فردًا ويُلفي إلفه طاوية

وتبعه الشنتريني في ذلك.

كما أثبت ابن القطّاع والشنتريني ضربًا صحيحًا لعروضٍ صحيحة في بحر البسيط التام، وشاهدهما:

يا رُبّ ذي سؤددٍ قلنا له مرةً إن المعالي لمن يبغي بناء العلا

وهما صورتان لم نعلم شاعرًا منذ عصر أصحاب الرأيين صاغ شعرًا عليهما، لكنهما تظلان إمكانتين من إمكانات البسيط التام.

أما البسيط المجزوء فقد ورد له في التراث أربع صور:

الصورة الأولى: ذات عروضٍ صحيحة وضربٍ مذيّل، مثل قول المرقّش الأصغر:

أضحت قفارًا وقد كان بها في سالف الدهر أرباب الهجومْ

والصورة الثانية: العروض فيها صحيحة والضرب صحيح، وشاهدها:

ماذا وقوفي على ربعٍ خلا   مخلولقٍ دارسٍ مستعجـــمِ

والصورة الثالثة: عروضها صحيحة وضربها مقطوع، وشاهدها:

سيروا معًا إنما ميعادكم   يوم الثلاثاء بطن الوادي

ثم الصورة الرابعة: وتكون فيها العروض مقطوعة وضربها مثلها، ويمثلها الشاهد:

مـا هـيّج الشـوق مـن أطـلالٍ   أضـحت قفـارًا كـوَحْي الـواحي

إذا استثنينا الصورة الأولى التي وردت عليها قصيدة المرقّش الأصغر نجد أن الصور الثلاث التالية لم ترد عليها قصائد أو مقطوعات، وإنما هي أبياتٌ مفردة بنى عليها العروضيون القول بتلك الصور، دون أن تؤازرها أشعارٌ تثبّت نغماتها في الآذان، وتمهّد للشعراء النسج على مثالها، فلا يكاد الباحث يجد في هذا المجال إلا أبياتًا صنعها ابن عبد ربه في (**العقد الفريد**)، ضمّنها تلك الشواهد التي اعتمد عليها العروضيون، وهذا بطبيعته غير كافٍ للقول بوجود هذه الصور.

أما ما اشتُهر من مجزوء البسيط حتى كاد من شهرته أن يصبح بحرًا بمفرده فهو ما يُسمى **بالمخلّع**، وهو عبارة عن الصورة الرابعة التي سبق ذكرها ذات الضرب المقطوع للعروض المقطوعة، وقد حُذف من كلٍ من عروضها وضربها بعد **القطع** الثاني الساكن، وهو **الخبن**، وقد عُرفت هذه الصورة بين دارسي العروض ومبدعي الشعر باسم: **مخلّع البسيط**، وتفعيلها: مستفعلن فاعلن مُتَفْعِلْ في كل شطر، وقد حُوّلت متفعل إلى فعولن فقيل: إن وزن مخلع البسيط: مستفعلن فاعلن فعولن في كل شطر، وعليها قصائد كثيرة لشعراء كثر، فأبو العتاهية له أبيات يقول فيها:

الله أعلـــى يـــدًا وأكـــبر   والحـق فيمـا قضـى وقـدّرْ
ولـــيس للمـــرء مـــا تمـــنى   ولـــيس للمـــرء مـــا تخـــيّر
هوّن عليك الأمور واعلم   أن لهـــا مـــوردًا ومصـــدر
واصبر إذا ما بليت يومًا   فإن ما قد سلمتَ أكثر
مـا كـل ذي نعمـةٍ مُجـازًى   كـم منعـمٍ لا يـزال يُكفـر

وهذه الصورة قد استحسنها الشعراء وتصرّفوا فيها تصرفاتٍ كثيرة، ولذّ لهم الاستدراك على المخلّع، حتى إن بعض الباحثين قال: إن المخلّع بحرٌ مستقل.

المُستدركات على المخلّع:

الصورة الأولى: تكون فيها العروض على **فعولن** والضرب على **فعولْ**، ويمثلها قول العقاد تحت عنوان (**أيعشقون**):

<table>
<tr><td>أيعشق الناس يا حـــــبيبي</td><td>هيهات بل تكذب العيونْ</td></tr>
<tr><td>إن لم يحبــوك يا حـــــبيبي</td><td>واعجبا كيف يعشقـــون</td></tr>
<tr><td>مـا الحـب لـولا هـواك إلا</td><td>رجم الأساطير والظنـــون</td></tr>
<tr><td>أحببت حتى حسبتُ غيري</td><td>إن ذكروا الحب يقتـدون</td></tr>
</table>

الصورة الثانية: أن تكون العروض على **فعولن** أيضًا، لكن الضرب يكون على **فعو**، بحذف السبب الخفيف من فعولن، ويمثّلها قول الحساني عبد الله في قصيدةٍ بعنوان (**بين الأمس واليوم**) تقع في واحدٍ وعشرين بيتًا، يقول في ختامها:

<table>
<tr><td>كم قلتُ حتى سكرتِ حتى</td><td>حسبتِني غير قافـــل</td></tr>
<tr><td>والآن فليحــترق رمـــــــادٌ</td><td>ولْتَهْوِ آمالُ آمـــلِ</td></tr>
<tr><td>أمـا إذا مـا التقـت عــيونٌ</td><td>فإن لي عين غافـــل</td></tr>
<tr><td>وليس دمعي بمُستثــــــارٍ</td><td>ولا لساني بقائـــل</td></tr>
<tr><td>عرفتِ بالأمس كيـــف أفنى</td><td>كيف غلوّ التضاؤل</td></tr>
<tr><td>فلتعرفي اليوم كيف أحيـــا</td><td>برغم أنف الغوائـــل</td></tr>
</table>

هذا عن العروض فعولن.

أما إذا جاءت العروض على **فعو** فلها ثلاثة أضرب:

الضرب الأول: مثلها، **فعو** أيضًا، كما في قول العقاد في قصيدةٍ عدتها ثلاثة عشر بيتًا تحت عنوان (**الموت في الكرى**):

<table>
<tr><td>أبصرتُ بالموت في الكرى</td><td>عميانَ لا يخطئ العـدَدْ</td></tr>
<tr><td>عميــان حــتى لمـا تــرى</td><td>عيناه ما اغتال أو رصد</td></tr>
<tr><td>قلـت: أأنـت الـذي حمـى</td><td>كـل الـبرايا عـن الأبـد</td></tr>
<tr><td>كفّــاك يا مـــوت شُــلّتا</td><td>لم تعطيا قـط مـن أحـد</td></tr>
</table>

كفٌّ من الثلج إن جرت   في جـاحم النـار تبـترد

أما الضرب في الصورة الثانية للعروض فعو: فيكون على **فعولن**، وهذه الصورة بالتحديد أوردها أبو الحسن العروضي في(**الجامع**)، كما أثبتها ابن القطّاع في(**البارع**) على أنها صورة شاذة عن العرب، وقال: وشذّ عن العرب في عروضه الثالثة حذفها بعد الخبن والقطع شاهده:

إن شواءً ونشـــــوةً   وخبب البازل الأمـــونِ

ووصفها الشنتريني بأنها حذّاء مخبونة، وضربها مخبونٌ مقطوع.

هذه المقطوعة وردت في **الجامع**، كما وردت في **شرح ديوان الحماسة**، مع تغيير يسير في ترتيب بعض الأبيات ورواية بعض الألفاظ، وتكملتها:

إن شواءً ونشـــــوةً   وخبب البازل الأمـــونِ
يجشمها المرء في الهوى   مسافة الغائط البـــطين
والبيض يرفلن كالدمى   في الرَّيط والمذْهَب المصون
والكثر والخفض آمـنًا   وشَرَعُ المزهر الحنـــون
من لذة العيش والفتى   للدهر والدهر ذو فنـون
والعسر كاليسر والغنى   كالعُدْم والحي للمنـون
أهلكن طسْمًا وبعـده   غزيَّ بَهْمٍ وذا جـــدون
وحي جأشٍ ومـــأربٍ   وحي لقمان والتقـــون

الصورة الثالثة: أن تكون العروض على **فعو** وضربها على **فعولْ**، ويمثلها قول العقاد تحت عنوان **سنة جديدة**:

أدركنـا موكـب السـنينْ   في موكب الحب سائرينْ
والحـب مـن يغْشَ ركبـه   يسـاير النجم كل حـين
راجع حساب السنين يا   نجم فما نحن حاسـبين
أبالألوف احتسبتهـــــا   أم لم تـزل تجمـع المئـين
يا سنةً أقبلتْ لنـــــا   أقبلتِ ميمونة الجـــبين
وداعنـــا فلـيكن غـدًا   كمـا التقينـا أتسـمعين

في موكـب الحـب نلتقـي وفيـه نمضـي مـودّعين

إذًا العروض إذا جاءت على **فعو** فلها ثلاثة أضرب: ضرب على **فعو** مثلها، وضرب على **فعولن**، وضرب على **فعولْ**.

ثم أثبت الجوهري وزنًا على مستفعلن فاعلن فاعلن، وقال: إنه من مخلّع البسيط، ولم يجئ طيّه عن العرب، وقد طواه المحدثون، وذكر شاهده:

يا مَن يلوم فتًى عاشقًا لمتَ فلومك لي أعشقُ

وقد سبق أن قلنا: إن حازمًا جعله من مخترعات الأندلسيين، وحاولنا تفسير ذلك بأنه قد يقصد أنهم هم الذين صاغوا عليه أشعارًا.

وعلى هذه الصورة قصيدة في **دالية** ابنة الشاعر عبده بدوي للشاعرة نازك الملائكة تقول فيها:

خضراء برّاقةٌ مغدقة كأنها فلقة الفستقـــــــــة

شفاهها شفقٌ أحمرٌ كم حاول الورد أن يسرقه

ورد عليها عبده بدوي فقال:

أشعلتِ في خاطري حبها يا حبها جلَّ من رقرقـــه

كانـــت وراء المـــنى وردةً وفي ضمير السنا سقسقة

وللشاعر التونسي نور الدين صمّود قصيدة على هذا الوزن بعنوان **إلى ميلاء** يقول فيها:

مـــيلاء يا وردةً تعبـــقُ أشـذاؤها أوشـكت تنطـقُ

في روضةٍ عطرها ساحرٌ قد ضاع منها شذًى يُنشق

والطـلّ مـا بـين أوراقهـا كـالنور في كوكـبٍ يخفـق

إخالهـا قمــرًا مرســلًا إشـــعاعَه حولنـــا يـــدفق

نافــورةٌ ماؤهــا راقــصٌ مثل السنا في الفضا يسمق

كأنهـا إذ رنـت نحـونا وطرفها بحره مغـــــــــرق

داليـــةٌ كرْمُهـــا لؤلـــؤٌ موسمهـــا أبـــدًا يصـــدق

إلى آخر القصيدة التي تبلغ ستة عشر بيتًا.

وبذا تكون صورة مخلّع البسيط الأصلية قد جُددت لها ست صور تضاف إليها.

- أثبت الجوهري أيضًا مشطورًا للبسيط تحت مسمى: **مربع البسيط**، وشاهده:

دارٌ عفاها القدم   فهي وجودٌ عدم

وعلى هذه الصورة قول ابن المعتز:

يا مقلــةً راقــدة   لم تدر بالساهدة
كأنمـــا سمّــرت   نجومهـا الراكـدة
بـدا سـهيلٌ لهـا   فانحرفـت عائـدة
والصـبح في أفقـه   ذو غــرةٍ واقـدة
تهـوي الثـريّا لــه   في غربها ساجدة
يا نفس لا تجزعي   قـد تجد الفاقدة
أي الـورى خالـدٌ   أنفسهم واحـدة
والموت حوضٌ لها   وهــي لــه واردة
كـم مقبـلٍ مـدبرٍ   جدوده قاعـــدة

وللشاعر المصري: رابح لطفي خليفة قصيدة على هذا الوزن بعنوان **حبيبتي** في ثمانية وثلاثين بيتا، يقول فيها:

عشقتهــــا طفلـة   ناعـــمة لاهيـة
صغـــــيرة حلـوة   كزهـــرة الداليـة
تضـــحك غمــــازة   بصدرهـا واشـية
يســبقها عطــــرها   جالسـة ماشـــية
أرق مـــن نســــمة   في سـحَر ســارية
يفـوح منهـا الشـذا   ناضـــرة حاليـة
قوامهــــــا فــارع   أعطافهـا واهيـة

وإذا كان المشطور على مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن يمكن أن نرى خبنًا، أي نرى مستفعلن فعلن مستفعلن

فعلن، **فمثلًا**:

صاح الغراب بنا   بالبين من سلَمة
صاح الغراب بنا   في ليلــةٍ شــبمة
مــا للغــراب ولي   دق الأَلالُ فمــه
فليتــه لم يصــح   ولم يقــل كلِمــة

فالعروض ما بين الخبن والصحة، إذًا الخبن فيها زحاف، لكن **الضرب مخبون**.

كذلك يمكن أن يرد **الضرب مقطوعًا**، كما في قول الهمشري:

يا قطـرةً مـن نـدى   رفّـت علـى زهـرة
يا قمـــرًا ســـاطعًا   قـد لاح في صـفرة
يا لمعـــةً ســـطعت   في الفجـر مـن درّة
مكّنْ محبَّك مـــــن   ثغرك ذا مـــــرة
دعني على فيك كي   أطفــئ بي جمـــرة
ففـــي رضـــابك لي   يا مُنْيـتي خمـــــرة

وعلى المقطوع الضرب ، كتب الشاعر السوري: محمود البارودي قصيدة بعنوان **أمة تفنى**، منها:

آهٍ علـى أمـــــــــةٍ   مــن وهَـــن تبلــى
قـد خسـرتْ روحهـا   والقلـــب والعقـــلا
يمعــن في بعضــــها   ســــائرُها قتـــــلا
بنارهـــــا تصـطلي   وزيتِهــــــا تُقلـــى

وعلى البسيط المشطور كتب خليل مطران، وطرقه أبو العلاء المعري، فقال:

دنيـــاك مومـوقـــةٌ   أكـثـر مـن أختهـا
لم تبـقِ مـن جـذلها   شـيئًا ولا شَـخْتها
أتى على ذرّها الـ   آتي علــى بختهــا

وأحمد شوقي كتب في **وصف مرقص** في ثمانية وستين بيتًا يقول فيها:

طال عليها القـــــدم فهي وجودٌ عدم

قد وُئدتْ في الصبا وانبعثت في الهرم

إلى آخر هذه القصائد التي صيغت على مشطور البسيط، فإذا كان البسيط التام لم يحدث فيه تجديد فإن البسيط المجزوء وخاصةً المخلّع قد حدثت فيه ست صور جديدة، والشعراء قد استحدثوا مشطور البسيط ونوّعوا صوره، فجاء البحر ثريًا ذا صورٍ متعددة(١).

بهذا ننتهي من الحديث عن التجديد الذي حدث في البسيط، وبه يكتمل هذا اللقاء لنلتقي في لقاءٍ آخر بإذن الله تعالى.

(١) راجع: موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع ص١٥٤-١٨٢

اللقاء الثاني والعشرون

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **وبعد**:

سنبدأ هذا اللقاء بالحديث عن **بحر الخفيف،** ويتكون هذا البحر في صورته التامة من: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن في كل شطر، فإذا حُذفت التفعيلة الأخيرة من كل شطر، فصار الوزن: فاعلاتن مستفع لن في كل شطر أصبح البيت من الخفيف المجزوء.

وللخفيف التام في التراث العروضي ثلاث صور:

- **الصورة الأولى**: تكون العروض فيها على فاعلاتن، والضرب كذلك على فاعلاتن.
- **الصورة الثانية**: تكون العروض على فاعلاتن، وضربها على فعلا، أو فعلن.
- **الصورة الثالثة**: تكون العروض على فعلا أو فعلن، والضرب كذلك على فعلا أو فعلن.

ولم يرد فيه من تجديدٍ سوى إيراد الضرب مقصورًا للعروض الصحيحة في قول مُحَّد المعصراني في مقطوعةٍ بعنوان **معصرانية** في ديوانه الذي يحمل عنوان: الهجرة إلى الخليل بن أحمد، حيث يقول:

معصـــــرانيةٌ غـــــذاها الجمـــــالْ واستبى وجهها فنـون الجـلالْ

يسـأل الفـن عـن صـباها ويحيـا الشـعر في نـبض قلبهـا والـدلال

تـــوّج الســـحر روحهـــا واســـتفاق الحلـــم في ذكرياتهـــا والخيـــال

كاشف العطر حسنها ذات يومٍ وتغنّى بروعة البرتقــــــــــــال

وأما الخفيف المجزوء فله في التراث صورتان:

- **الصورة الأولى**: على فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن.
- **والصورة الثانية**: على فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن متفعل أو فعولن.

وقد استدرك بعض العروضيين لمجزوء الخفيف عروضا على وزن **فعولن** لها ضرب مثلها، فتكون صورتها: **فاعلاتن**

فعولن في كل شطر(١)، وقد ذكر الأستاذ عبد الحميد الراضي قصيدة لابن المعتز عدها خمسة وعشرون بيتا على هذا الوزن، منها:

قل لمن نام عني صف لعيني المناما

ما يضر خليّــا لو شفى مستهاما

مفردا بضنـــاهُ يحسب الليل عاما

ثم قال:"هذا وإن بدا لك أن تخرج هذه الأبيات وأمثالها على **الممتد**–ذلك البحر المهمل، معكوس المديد–إن بدا لك ذلك فهو ممكن، ويكون تقطيعها:

طال وجْ دي وداما وفنيـ ت غراما

فاعلـــن فاعلاتن فعِلن فاعلاتن

ولعل هؤلاء الشعراء فكروا في هذا حين نظموا هذه الأبيات، ولم يفكروا في الخفيف المجزوء"(٢)

وقد رأيت في بداية اشتغالي بالعروض أن يوجه مثل هذا النموذج على المتدارك المشطور المرفل العروض والضرب(٣)، بيد أني الآن أعدل عن هذا التوجيه؛ لأني لم أجد علل الزيادة تلزم أعاريض الأبيات إلا من أجل التصريع، فضلا عن أن تلتزم في جميع أعاريض القصيدة، بخلاف علل النقص التي وردت أحيانا في جميع الأعاريض، كما في القطف في تام الوافر، والحذّ في تام الكامل ، والكسف في تام السريع ، ولذا أفضل أن تكون الأبيات السابقة صورة من مجزوء الخفيف، وإن كان توجيهها على الممتد–كما اقترح عبد الحميد الراضي–لا يعدم القبول.

وقد ورد في الخفيف المجزوء تحديثٌ بأن يرد الضرب على **مستفع لانْ** أو **متفع لانْ**، يقول كامل الشناوي في المقطع الثاني من قصيدة **قلبي**:

كيف يا قلب ترتضي طعنة الغدر في خشـوعْ

وتداري جحودهـــا في رداءٍ من الدمـــوع

---

(١) انظر: حاشية الدمنهوري/٥٩

(٢) شرح تحفة الخليل/٢٥٤

(٣) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع/٧٣و١٩٥

لست قلبي وإنمــــــا خنجرٌ أنت في الضلوع

ويقول في المقطع الرابع:

قــدرٌ أحمــق الخُطـا سحقت هامتي خطاهْ

دمعــتي ذاب جفنهـا بسـمتي مـا لها شـفاه

صحوة الموت ما أرى أم أرى غفــوة الحيــاة

ويقول في المقطع السادس:

أنا في الظل اصطلي لفحة النار والهجيرْ

وضميري يشــــدّني لهوىً ما له ضمــير

وإلى أين لا تســـل إنني أجهل المصــير

وعلى الوزن نفسه يقول فاروق شوشة في مقطعٍ من قصيدته **أنا وأنت**:

ذاكـرٌ أنـت خطـوتينْ يوم كنا كطائـــــرينْ

نقطع الليــــل بالمنى نلمس الفجر باليدين

وأنا أنت والهـــــوى قبلةٌ بين عاشــــقين

إن تكن غبت مـــرةً فأنا ذبتُ مـــــرتين

وهناك نماذج أخرى للعقاد، وإيليا أبي ماضي، ونازك الملائكة، وغازي القصيبي، وجودت القزويني، وغيرهم من الشعراء[١].

أما الذي ورد عند المحدثين ولم يرد في التراث فهو: ورود **الخفيف مشطورًا**، فقد وجدت على محمود طه في ختام قصيدته **ميلاد شاعر** يستخدم الخفيف مشطورًا، وأورد تسعة عشر شطرًا قال في أولها:

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنةً كنتمُ بها توعدونـــا

اجعلوها من البدائع زونا

---

(١) موسيقى الشعر بين االاتّباع والابتداع ص١٩٥-١٩٨

واملؤوها من الجمال فنونا

ثم يختم القصيدة بقوله:

أيها الشاعر اعتمد قيثـــارك

واعزف الآن منشدًا أشعارك

واجعل الحب والجمال شعارك

وادع ربًّا دعا الوجود وبـــارك

فزها وازدهى بميلاد شاعـــر

وفي ديوان الشاعر مُحَمَّد الأسمر قصيدةٌ من واحدٍ وثلاثين شطرًا من الخفيف بعنوان **حياة أبي الهول**، وكلها من المشطورات، وتلك لعمري إضافةٌ تُحسب للشاعرين، وحبذا لو ثبتها الشعراء بالصوغ على مثالها حتى تقرّ في وجدان المستمع العربي للشعر.

البحر الذي يلي ذلك: **بحر السريع**.

وبحر السريع يتكون في أصل الدائرة من مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ في كل شطر، لكن الواقع الشعري يقول إن له عروضين: عروضٌ على فاعلن –ونحن نتحدث عن السريع التام– ولها أضربٌ ثلاثة:

ضربٌ على فاعلن، وضربٌ على فاعلانْ، وضربٌ على فعْلن.

وفي كتب التراث أن له عروضًا أخرى على فعِلن، ولها ضربان: ضربٌ على فعِلن مثلها، وضربٌ على فعْلن، وقد أجازوا الجمع بين الضربين: فعلن وفعْلن في قصيدةٍ واحدة.

ولم نعثر على أي تحديثٍ في السريع التام، إلا ما يمكن توجيهه على الرجز وعلى السريع، وقد آثرنا الرجز؛ لتعدد أنماطه، وكثرة صوره، وكثرة الاستعمال مظنة التغيير.

أما السريع المشطور فله في التراث صورتان اثنتان:

- **الصورة الأولى**: يكون الوزن فيها مستفعلن مستفعلن مفعولاتْ.
- **الصورة الثانية**: يكون الوزن فيها مستفعلن مستفعلن مفعولا، أو مستفعلْ.

أما ما حدث من تجديدٍ في بحر السريع فقد حدث في المشطور، حيث استخدم الشعراء المحدثون للسريع المشطور

صورًا ثلاثًا تتسق مع الصور الثلاث الأولى المشهورة للسريع التام، ففي **الصورة الأولى** تكون العروض على وزن **فاعلن**، ويمثلها قول فاروق شوشة في المقطع الثاني من قصيدة (**لؤلؤة في القلب**):

أرتاح كالموجة للشـــــــاطئِ

في صدرك المخضوضــر الناتئ

في همسك المسترســـل الدافئ

المنتهي فيَّ أو البـــــــــادئ

في وجهـك المنوّر الهـــــانئ

في حلمنـا المسـتغرق الهـادئ

يا فتنة المصوّر البـــــــــارئ

وروعة العابد والقـــــــــارئ

.فالعروض هي الضرب، والوزن: **فاعلن**.

وأما **الصورة الثانية** التي يكون فيها الضرب على **فاعلانْ** فيمثلها قول إبراهيم ناجي في قصيدةٍ نظمها رباعياتٍ التزم حرف الرويّ في البيت الرابع منها جميعًا:

يا شـطر نفسي وغرامي الوحيد

مـا شئتِ يا ليلاي لا مـا أريد

يا من رأت حزني العميق البعيد

داويتِ لي جرحي بجرحٍ جديد

وأما **الصورة الثالثة** فيمثلها قول العقاد في ختام قصيدةٍ بعنوان (**هذا هو الحب**):

بنيّتي هذا هو الحـــــــــــبُّ

فهمتِهِ كلّا ولا عتـــــــــــبُ

مسألةٌ أسهلها صعـــــــــبُ

لا النــاس تــدريها ولا الكتْــبُ

حسبك منها لو شفت حسبُ

إشارةٌ دقّ لها القلـــــــــــــبُ

وهذا يعني فيما يعنيه أن مشطور السريع يتخذ الصور الثلاث الأُوَل المشهورة في السريع التام، فتأتي أضربه تارةً على **فاعلن**، وتارةً على **فاعلان**، وثالثةً على فاعلْ أو **فعْلن** بتسكين العين.

البحر الثالث: بحر المنسرح.

والمنسرح يكون وزنه: مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن في كل شطر إذا كان تامًا، ولم ترد عن الخليل للمنسرح التام سوى صورةٍ واحدة تكون فيها العروض مطوية، والضرب مطويًا مثلها، بحيث يكون الوزن: مستفعلن مفعولات مستعلن، مستفعلن مفعولات مستعلن.

وأما الصورة المطوية العروض المقطوعة الضرب فمما عُدّ مُحدثًا في بحر المنسرح، وإن كان ذلك قد قيل منذ القدم، حيث ذكره الزجاج في كتابه، ورواه أبو الحسن العروضي في الجامع، والجوهري في عروض الورقة، وإن عدّه صورةً من الرجز، ثم صرّح بعض العلماء بعدهم باستحداث هذه الصورة في المنسرح واستحسانها، مثل التبريزي وابن القطّاع المتوفيين في بدايات القرن السادس.

وعلى هذه الصورة التي قيل منذ بدايات القرن الرابع فما بعده: إنها محدثة، وردت أبياتٌ وقصائد كثيرة لأبي نواس، وابن سناء الملك، والمتنبي، وعلى محمود طه، والعقاد، وأحمد مخيمر، وكثيرٌ من الشعراء الذين صاغوا على هذا الوزن.

أما الجديد في الشعر المحدث من بحر المنسرح التام فهو: ورود صورةٍ عند الشاعر مُحَمَّد المعصراني يكون الضرب فيها على **مستعلانْ**، أي: مطويٌّ مذيّل، وهي صورةٌ لم يسبق ورودها في كتب العروض، ولا على ألسنة الشعراء، يقول في قصيدته التي بعنوان **أناقة** في ديوانه: أمةٌ وحدي، وهي في سبعة عشر بيتًا، يقول في نهايتها:

سقيتها من عبير قافيـــــــــتي	قلـت لهـا خمـرة القصـيد دواءْ
فيـا عبـير العبـير يا لـــــــــغةً	تنحاز للمستحيل والأمـــــراء
نظرة عينيك لم تزل أمـــــــلًا	يحاضن القلب منذ ألف شتاء
تنزف روحي صبابةً وجـــــوًى	سيدتي نحن في الغرام ســـــواء
قلـت لهـا يا أمـيرة الأمــــــــرا	ء والأمـيرات يا أجـلّ رجـــــاء
في فمك العذب يا مـــــعذّبتي	أحلى لسانٍ يقول أجمـــل راء
إن أبصرتكِ الرياح ذات ضحًى	كانت على العالمين ألف رخاء

وهذا يعني أن للمنسرح التام ثلاث صور:

* صورة وردت عن الخليل، ووردت في كل كتب العروض.

* وصورة بدأت من عهد الزجاج في كتابه **العروض**، ولكن الشعراء قبله كانوا قد صاغوا عليها، وهي: أن يرد الضرب مقطوعًا.

* ثم صورة الشاعر مُحَمَّد المعصراني التي ورد الضرب فيها مطويًا مذيّلًا.

وأما **المنسرح المنهوك** فله وزنان: مستفعلن مفعولاتْ، ومستفعلن مفعولا، وهو من الموجود في التراث، وليس موجودًا في الشعر المحدث، لكن الجديد كليةً في بحر المنسرح: أن يرد مشطورًا، ففي مقطوعةٍ لعلى محمود طه بعنوان (**حلم ليلة**) يقول:

إذا ارتقى البدر صفحة النهرِ

وضـــمّنا فيـــه زورقٌ يجـــري

وداعبـت نسـمةٌ مـن العطـر

علـى محيّـاكِ خصـلة الشـعر

حســوتها قبلــةً مــن الجمــر

جُـنّ جنـوني لهـا ومـا أدري

أي معـاني الفتـون والسـحر

ثغـرك أوحـى بهـا إلى ثغـري

وهي فريدةٌ في الشعر الحديث، ولا نعلم من نهج هذا النهج غيره؛ لأنها من المنسرح المشطور، وعلى محمود طه منفردٌ في ذلك النمط.

البحر الذي يلي ذلك هو **بحر المديد**، وبحر المديد كما ورد في التراث قيل: إنه ورد مجزوءًا، يتكون من فاعلاتن فاعلن فاعلاتن في كل شطر، وله ثلاث أعاريض وستة أضرب:

* أما العروض الأولى فتكون على فاعلاتن، وضربها مثلها على فاعلاتن.

* وأما العروض الثانية فتكون على فاعلا أو فاعلن، ولها ثلاثة أضرب: ضربٌ على فاعلاتْ، وضربٌ على فاعلا أو فاعلن، وضربٌ على فاعلْ أو فعْلن.

* وأما العروض الثالثة فتكون على فعِلا أو فعِلن، ولها ضربان: ضربٌ على فعلا أو فعلن مثلها، وضربٌ على فاعلْ أو فعْلن.

أما محدثاته فتتمثل في صورتين اثنتين؛ فقد **ذكر الأخفش لعروض المديد التي على فاعلن ضربًا صحيحًا** على فاعلاتن، **شاهده:**

لم يكـن لي غيرهـا خلـةً   ولها ما كان غيري خليلًا
لم تـزل للعيـن في كـل مـا   غبطةٍ حتى رأتني قتيـــلا

وعليها قول المهلهل:

لست أرجو لذة العيش ما   أزمـتْ أجـلاد قـدٍّ بسـاقي
جلّلـوني جلـد حـوبٍ فقـد   جعلوا نفسيَ عند التراقي

وهناك مقطوعتان ليحيي ابن زياد في حماسة البحتري، يقول في الأولى:

كلما شئتُ لقيت امرأً   يشتكي شكوى تحزّ الضميرا
عاش دهرًا صاعدًا جدُّه   ثم ألقــى الجـد منــه عثـورًا
وتــرى الآخـر لا وانيًـا   جــده يزجــي إليــه الحبــورا

والمقطوعة الثانية في سبعة أبياتٍ موجودة في الحماسة.

أما **الصورة الثانية** فقد أوردها ابن القطّاع وتبعه الشنتريني، **وهي**: أن تكون العروض **صحيحة** ويكون ضربها **مقصورًا، مثل:**

يا ضعيف العقل والرأي يا من   لا يطيق الحرب يوم النزالْ

وعلى هذه الصورة وردت مقطوعةٌ من أربعة أبيات للشاعر مُحَمَّد المعصراني بعنوان **ثقة**، في ديوانه الهجرة إلى الخليل بن أحمد، يقول فيها:

وتقـولين أخـاف عليكـــــم   من جمالي ثم تبتسمـــــــــينْ
أنـتِ أحلى يا حبيبة من كـلِّ   م   الجميلات لذا تضحكـــــين
أنـتِ أبهـى يا زهـور المنى مـن   كل من كانت وسوف تكون

أنت مذ كنتِ وما زلتِ للقلـ ـب فتونًا آسرًا وجنـــــون

كما وردت للشاعر نفسه قصيدةٌ على هذا الوزن بعنوان **مكتبتي** في عشرين بيتًا نشرها في ديوانه **مقام المديد**.

أخيرًا: هل يوجد مشطورٌ للمديد؟

أثبت الجوهري له مشطورًا قديمًا، **شاهده**:

جاءنا بدر الدجى بعدما غاب الشفقْ

وكذلك فعل الزمخشري، وهو عند الزجاج من مجزوء الرمل، وعلى ما نسبه الزجاج أورده الشنتريني، وقد سبق لنا أن ارتضينا رأي الزجاج وعددناه من محدثات الرمل المجزوء.

بهذا تنتهي هذه المحاضرة لنلتقي معكم في محاضرةٍ أخرى بإذن الله تعالى.

اللقاء الثالث والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، **وبعد**:

فنبدأ هذا اللقاء بتناول ما حدث من تجديداتٍ في **بحر المجتثّ**.

وبحر المجتثّ الوارد في مصادر العروض جاء على وزن: مستفع لن فاعلاتن في كل شطر، وهي صورةٌ وحيدة جاء فيها صحيح العروض والضرب، ويمثل ذلك قول ابن سناء الملك:

أدنــو إليـــكَ فأُقصَــى وكـم أُطيـــــع فأُعصَـى

جــورًا تقصّـــيت فيــه وجـــــائرٌ مـن تقـصّى

عشــقي كمـــالٌ فمـــالي أراه عنــــــدك نقصــا

ولـــيس تُحصـــى ذنـــوبي مـا لم يكـن ليـس يُحصـى

بيد أن للشعراء في شعرهم رأيًا آخر، فقد وردت له من صور التجديد ما يلي:

الصورة الأولى: ورود العروض صحيحة وضربها مقصور، كما في قول نزار قباني في ختام قصيدةٍ من اثني عشر بيتًا بعنوان **كيف كان**:

على الليالي دخلنـا فأصبحت مهرجانْ

فحيث رفّت خطانا تفتّقت نجمتـــــان

وحيث سال شذانا تفتّحت وردتـــان

ويعرف الليــــل أنّا كنا له شمعــــدان

نهديه حتى كأنـــا للّيلِ غمّازتـــــان

الصورة الثانية: ورود عروضٍ صحيحة وضربها محذوف، كما في قول روحية القلّيني:

يارب طال سجودي وامتدّ حتى السحر

إذا ذكرتـك أنســـى نفسي وأمر البشر

قـد جـلّ حبـك ربي عمـا يبـوح النظر

فــلا أرى غـــير ربي أطيـع مـا قـد أمـر

- **الصورة الثالثة**: ورود العروض محذوفة وضربها صحيح، كما في قول أبي شادي:

ما العيش إلا الهوى واللهو جنب العبادة
وأن يجِدَّ الفـــــتى فيستطيب اجتهـــاده
جميعها وحــــــــدةٌ مثل الفصول المعـادة
تباينت بينمـــــــــا تعطي الزمان امتداده
عوامل كوّنــــــــت للكون هذي السيادة

- **الصورة الرابعة**: عروضها محذوفة وضربها مقصور، كما في قول العقاد:

النور سر الحيـــاةْ النور سر النجـــاة
النور وحي النهـــى النور وحي الصلاة
النور شوق الفتى النور شوق الفتـــاة
ما تبصر العين من معنــــــاه إلا أداة
هذا سبيل الهدى لا ما افتراه الهداة

- **أما الصورة الخامسة**: فيكون الضرب فيها محذوفًا مشعثا للعروض المحذوفة المشعثة، كما في قول فاروق شوشة في مقطعٍ من قصيدة **(كلماتٌ مرتعشة)**:

طيفٌ من الذكرى يسري بأعتابـــك
إن طاف أو مرّا في كأس أحبابـــك
أبصرتهم هامــــوا في قدس محرابـــك
أرواحهم نشـــوى ظمأى لأعنابـــك
يا ليتني أبقى وحدي على بابك

كل شطرٍ جاء على مستفع لن فالا، فالعروض محذوفة مشعثّة، والضرب محذوفٌ مشعّث، فالتزم التشعيث في العروض والضرب، ويمكن أن تُعد هذه المقطوعة صورةً أخرى من البسيط المشطور، التُزم فيها القطع في العروض والضرب، فيكون تقطيع كل شطرٍ منها: مستفعلن فعْلن، مستفعلن فعْلن.

أما ما سوى ذلك من ورود العروض المقصورة مع الضرب الصحيح ،كما في قول فتحي سعيد:

على رفات الصدورْ مشيتُ والليل حالكْ

أسـير بـين القبـور أرنـو هنـا وهنالـك

أبكي على كل سور فكلـه قـبر مالـك

أو المقصورة مع الضرب المحذوف المشعث، كما في قول محمود أبو الوفا:

لكـل يـومٍ شـرابْ لا بد من كاسـهْ

وكـل معـنى العـذابْ في لـون إحساسـه

مـن ذا يـرد الصـوابْ للدهر في ناسـه

أو المقصورة مع الضرب المقصور، كما في قول أبي الوفا في المسمّطة نفسها:

لا تسألوا يا شهودْ عن حكمة الأقدارْ

وأيـن نحـن العبيـد ممـا وراء السـتار

ومن تخطّى الحدود يُرمـى بـه في النـار

فهذه النماذج الثلاثة الأخيرة فيها نوعٌ من التقفية لا يمكن الحكم بناءً عليه على ورود صورٍ جديدةٍ من بحر المجتثّ، ولذا نكتفي بالصور الخمس التي طرحناها في البداية، مع أن الصورة الخامسة يمكن أن تكون من مشطور البسيط.

البحر التالي لذلك: **بحر المقتضب**، ويتكون هذا البحر تراثيًا من مفعولاتُ مستفعلن في كل شطر، بيد أن تفعيلاته جميعا بما فيها العروض والضرب، يلحقها الطي، فتصبح: مفعلاتُ مستعلن في كل شطر، وعلى هذا الوزن ما ورد مطّردًا من قليل الأشعار مثل:

حامل الهوى تعبُ يستخفه الطـربُ

إن بكى يحق لـه ليس ما به لعـبُ

أما التجديدات في هذا الوزن فتتمثل في الآتي:

الصورة الأولى: ورد فيها الضرب على **مستفعلْ** مقطوعًا للعروض المطوية، وذلك في قول الحسين بن الضحّاك:

عـالمٌ بحبّيـــهِ مطـرقٌ مـن التيـهِ

يوسف الجمال وفر عـــون في تعدّيــه

لا وحـق مـا أنا مـن عطفـه أرجّيـــــه

ما الحياة نافعـــــــةٌ لي علــى تأبّيــــه

النعيم يشغلـــــــــه والجمــال يطغيــه

فهو غير مكتــــرثٍ للـــذي ألاقيـــــه

تائهٌ تزهّـــــــــــده فيَّ رغبـــتي فيـــــه

وكذلك قول شمس الدين بن المفضّل:

بالبعاد تجزيــــــــني يا غزال يبريــنِ

هل لذاك من سببٍ أم تريد تبريـــني

بالصدود تقتلـــــني والهوانَ تُوليـــني

أي حاكمٍ يفـــــتي يا حبيب بالهُون

مع ملاحظة أنه أورد عروض البيت الرابع مقطوعة دون تصريع.

كما أن للشاعر: مُحَّد المعصراني قصيدة على هذا الوزن بعنوان **كحلها الأسود** في ديوان **أمة وحدي** يقول في ختامها:

شـــــاعرٌ يعذبــــه سحرُ كحلك الأسودْ

كـم مشـيتِ عامـدةً فـوق قلبيَ المكْمَـــــدْ

الوصــــال أغنيـــةٌ لم تُغَـنَّ أوتُنشَـــــــد

الطيـــور تُنشـــدها في صـباحها الأرغـد

لــو سمعْتِهــا لعرفْــ ــتِ القلوبَ إذ تُجحَد

بعد كل ما جحدَتْ ظـل سـحرها الأسـود

الصورة الثانية: ورود العروض على **مستفْ** أو **فعْلن** حذّاء، وضربها أحذّ مقصور على **مستْ** أو **فعْلْ**، كما في قول مُحَّد المعصراني تحت عنوان **طفتُ في الجبال**:

طفـت في الجبـالْ   أجتلـي الجمـالْ

طفتهـــا كثـــيرًا   هـــزّني الجـــلالْ

لا انتهـت صـبابا   تي ولا الليـــالْ

لا انتـأت مُـرادا   تي ولا الظـــلالْ

أما الصورة الثالثة: فقد ذكرها الدكتور عبد الله الطيب، وجعلها من المقتضب[1]، حيث حُذف من عروضها وضربها الوتد والسبب الذي يسبقه، فيصبح وزن كلا الشطرين: مفعُلات مُسْ، وعلى هذه الصورة وردت قصيدة شوقي **مرقص** التي تقع في سبعين بيتا يقول في مطلعها:

مال واحتجبْ   وادّعى الغضبْ

ليـت هـاجري   يشـرح السبب

عتبه رضـــا   ليتـه عتـــب

علّ بيننـــا   واشيًا كـــذب

أو مفنّـــدًا   يخلق الرِّيَـــب

من لمدْنَـــفٍ   دمعه سحـــب

بات مُتعـــبًا   همه اللعـــب

وقبل شوقي كانت لمحمود سامي البارودي قصيدة في تسعة عشر بيتا يقول في مطلعها:

امـلإ القـــدَحْ   واعـصِ مـن نصـحْ

وارْوِ غُلَّـــتي   بابنـــة الفـــرحْ

فالفـــتى مـتى   ذاقهـــا انشـــرحْ

وهْـيَ إن ســرتْ   في العليـــل صَـحْ

أو صبـــا بهـــا   باخـــلٌ سمـــحْ

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها/١:٨٥

وللشاعر مُحَّد الأسمر قصيدةٌ بعنوان **حنين القرويّ** على هذا الوزن، تبلغ خمسةً وثلاثين بيتًا، كما أن شوقي استخدم هذا الوزن في مسرحية مصرع كليوباترا، فقال على لسان شرميون:

مَلْكتي دعي هذه الفِكَرْ

جند رومــــةٍ يعبد البِـدَر

في سبيلهــــا يركب الغرر

ثم توجد **صورة رابعة** استخدم العقاد فيها العروض على وزن مسْ كالصورة السابقة، لكن الضرب جاء على وزن **مسْتْ**، أو **فعْلْ**، كما ورد في ضرب الصورة الثانية، يقول العقاد:

طــار في الــذُرا هام في السهولْ

مســرِع الخطــا حيثمــا يجــول

مــا لــه عــدا عَــدْوة الوعــول

مــا لــه ســطا ســطوة السيول

في صــــــعوده يشــبه النـــزول

تلـك سـرعة الـ هــارب العجـول

تلـك سـرعة الـ آثم الخجـــــول

أين سرعة الســـــــــعي والوصول

هذه هي الصور التي ورد عليها المقتضب محدَثًا، وهي أربع صور، بالإضافة إلى الصورة التراثية.

البحر الأخير وهو البحر السادس عشر: **بحر المضارع**.

وصورة هذا البحر التراثية تكون على مفاعيلُ فاعلاتن في كل شطر، كما في قول ابن عبد ربه:

فجدّد وصال صبٍّ مـتى تعصـه أطاعـا

وإن تـدن منـه شـبرًا يقربْـك منـه باعًـا

والبيت الأخير هو شاهد العروضيين على بحر المضارع.

أما التجديدات في هذا البحر فتمثلت لي فيما يلي:

الصورة الأولى: ورود العروض على **فاعلاتن** كالتراثية، على حين يرد الضرب على **فاعلاتْ** مقصورًا، كما في قول أبي نواس:

أيا ليـل لا انقضـيتْ	ويا صبح لا أتيـــــتْ
ويا ليــــــل إن أردتَ	طريقًا فـلا اهتديــــت
حبيبي بأي ذنـــــــب	بهجرانك ابتليـــــــــت
فوالله لا صرمتُـــــــــ	ـك فاحتل بما اشتهيت
ووالله لا قطعتُـــــــــ	ـك إن زرت أو نأيـت
ولا زلـت عاشـقًا لَـ	ـك إن شئت أو أبيت
رجوت السلوّ عنـــك	فهيهات ما رأيــــــت
وهيهات ما طلبـــت	وهيهات ما ابتغيـــت

ويُلاحظ أن أبا نواس أكثر في العروض من حذف نون فاعلاتن وهو **الكف**، فصارت **فاعلاتُ**.

وعلى هذه الصورة نفسها قول مُحَمَّد المعصراني في قصيدةٍ بعنوان **على نهدها السلام** في ختام ستة عشر بيتًا:

تجلّيتَ في قصيـــدي	وأسريت للشــــآمْ
علـى نبضـك الليـالي	تمشّتْ على السهام
نبوءات كل نهــــــدٍ	على وهجها ننـــام
فيا خير نافرين ابـــــ	ـتدا منكما السقـام
سلامٌ عليكما أيـــــ	ـنما كنتما ســــلام

أما الصورة الثانية التي ورد عليها بحر المضارع: فجاءت العروض على فاعلاتن صحيحة، وجاء ضربها محذوفًا، كما في قول مُحَمَّد العيّاشي:

ألا ضـيّعت عهـودي	رعــى الله عهــدها
فـــلا دام لي ســـرورٌ	ولا عشــتُ بعـدها

والصورة الثالثة: وردت فيها العروض على **فاعلا** محذوفة، وضربها على **فاعلاتْ** مقصورًا، كما في قول منذر شعّار:

لــك المجــد يا فــتى إذا لم تكـن تخـافْ
قــل الحــق جــاهرًا ولا تخش أن تُخاف

"أي يُجار عليك ".

فكـم قـد محـا الأذى مقــالٌ بــلا تــلاف
ويا حبـــذا نِـــدا إلى المــوج يا ضـفاف

وكذلك قوله:

خذ الصدق في الحديثْ ولا تحمـــل الخبيـــثْ
وكــن صــادق التقــى علــى دربهــا الحثيــث
فمـــا أبشـــع الفـــتى بمــن حولــه يعيـــث
وأحسِـنْ بمـن لـــــــه بأرض الهــدى مكـوث

وبذا تكون الصور المحدثة في بحر المضارع ثلاث صور، بالإضافة إلى الصورة التراثية التي ورد عليها.

ونعيد هنا ما سبق أن قلناه من أن تجديدات الشعراء في أوزان شعر البيت ليست على درجة واحدة من القبول والذيوع؛ فبعضها بقي حبيس تجربة مبدعه، وبعضها الآخر لقي ترحيبا من شعراء آخرين فذاع ذكره، ولذ في الأسماع وقعه، وصار إثراء لنغم البحر الذي لحقه التجديد.

وبهذا ينتهي حديثنا عن التجديدات التي صادفناها في الأبحر الشعرية التراثية، وأقول: صادفناها؛ لأن هذا اجتهادٌ شخصي، فقد يقرأ باحث آخر ما لم نقرأ فيرى فيه ما لم نر، ونحن نحدّث معلوماتنا أولًا بأول، فما كتبناه في كتابنا: **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع** منذ أربعين سنة قد غيّرنا فيه آراء وزدنا إضافاتٍ لاحظناها فيما قرأناه بعد هذا التاريخ، وقد اتضح هذا فيما يُلقى عليكم في المحاضرات، وحين تراجعون الكتاب ستعلمون مدى صدق ما نقول.

اللقاء الرابع والعشرون

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **وبعد:**

انتهينا في اللقاء الماضي من الحديث عن التجديد في شعر البيت، أو في الأبحر الخليلية، ولعلكم لاحظتم أن التجديد في الأبحر الخليلية واحدٌ من أمرين:

* إما تجديدٌ في النمط، بمعنى أن يكون البحر تامًا لا مجزوء له فيرد له مجزوء، أو له تامٌّ ومجزوء فيرد له مشطور، أو يكون البحر قد ورد في التراث مجزوءًا فيرد له تام، إلى آخر الصور التي ذكرناها.

* وإما أن يكون تجديدًا في البحر نفسه كما ورد في التراث، بيدَ أن التجديد منصبٌّ على العروض وحدها، أو الضرب وحده، أو عليهما معًا.

وأما إذا حدث خلل في التفعيلة في حشو البيت بحيث تخرج عن النغم الذي اقترحه الخليل أو الذي قعّد له الخليل فإننا لا نعيره اهتمامًا، ونعدّ مثل هذا خطأ من الأخطاء التي وقع فيها شاعرٌ أو متشاعر.

وليس الذي ذكرته من نماذج في الأبحر هو كل الموجود، وإنما هذا هو ما توصّلت إليه طاقتي في الاطّلاع وفي القراءة، ويمكن أن يكون هناك عند شعراء آخرين لم أطّلع على أشعارهم صورٌ لم أستطع ذكرها؛ لأني لم أطّلع عليها.

كيف نضبط ذلك؟

ضابط ذلك: أن يكون الطالب على وعيٍ بكل الصور التراثية الواردة في كل بحر، وهو في هذه الحالة قادرٌ على فرز ما جاء مخالفًا لهذه الصور لكي يحكم عليه بأنه جديد أو تجديد، أو يحكم عليه بأنه خطأ.

ننتقل الآن إلى الحديث عن نمطٍ آخر من الشعر أُطلق عليه **الشعر الحر** أو **شعر التفعيلة**.، وهو نمطٌ من الشعر يعتمد على التفعيلة دون أن يرتبط بعددٍ محددٍ في البيت، فحينما تنتهي الجملة ينتهي الشاعر مما يريد أن يقول.

ونتناول هذا الموضوع تحت عناوين بارزة:

* ما الأبحر العروضية التي صيغ عليها الشعر الحر؟

* ما الزحافات والعلل العروضية التي وردت في الشعر الحر، وما مدى صلة ذلك بالتراث العروضي؟

* ما الضرائر الشعرية التي وقعت في الشعر الحر، ومدى صلتها بالضرائر التي حدثت في شعر البيت؟

* ثم: موقف الشعر الحر من الأخطاء العروضية ، أو ورود أخطاء عروضية في الشعر الحر.

الأبحر العروضية إما صافيةٌ وإما مركّبة، فأما الأبحر الصافية كالوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والمتقارب، والمتدارك، والخبب، فقد صاغ الشاعر في الشعر الحر عليها قصائد متعددة.

وأما السريع فقد ورد عليه أيضًا شعرٌ حر، لكنك حين تراجعه يختلط عليك الأمر بتفعيلات الرجز، ولن أشغل الوقت بذكر نماذج، فلا بد لكل طالبٍ من الطلاب أن يراجع النماذج الموجودة في المرجع الذي ينبغي أن يرجع إليه ليقرأ هذه النماذج؛ لأن التوقّف أمامها مضيعةٌ للوقت، فلن يستطيع الطالب أن يحتويها من خلال السماع، وإنما لا بد أن يقرأ النماذج ويقرأ تفعيلها ليعرف كيف جاءت(١).

ذكرت الوافر والكامل والرجز ومعه السريع، وذكرتُ الرمل والمتقارب والمتدارك ومعه الخبب، فلماذا لم أذكر البحر الذي يسمى تراثيًا بحر الهزج؟

لم أذكره؛ لأن الشعراء على كثرتهم لم يستعملوا مفاعيلن في قصيدةٍ بأكملها، وإنما كانت مفاعلتن ومعصوبها مفاعلْتن هي النمط السائد في هذه النغمة.

أي: الذي يكتب على الوافر لا يفرقه كثيرًا عن بحر الهزج، أو لا يفرق الهزج عن الوافر، فغالبًا تكون هناك تفعيلة مُحرّكة الخامس تشدّنا شدًّا إلى بحر الوافر، دون أن يستمر الشاعر من أول القصيدة إلى نهايتها على بحر الهزج.

أما الأبحر المركّبة فقد صاغ الشاعر الشعر الحر على أبحرٍ منها وترك أبحرًا، ولذلك قيل: إن الشعر الحر قد حدّ من النغمات الكثيرة التي أورثنا الخليل إياها.

فمثلًا: لو نظرنا إلى الطويل والبسيط، وهما البحران اللذان يتكوّنان من تفعيلتين تتكرّران مرتين في كل شطر، فالطويل يتكوّن كما سبق توضيح ذلك من فعولن مفاعيلن أربع مرات، في كل شطرٍ وحدتان، والبسيط في صورته التامة يتكوّن من مستفعلن فاعلن أربع مراتٍ أيضًا، في كل شطرٍ وحدتان.

الأساس في هذين البحرين حين يستخدمان في الشعر الحر: أن يقوم الاستخدام على اعتبار الوحدة في القصيدة الحرة تفعيلتين اثنتين بدلًا من واحدة، ففي قول بدر شاكر السيّاب تحت عنوان: **ها.. ها.. هوه**:

رأيت الذي لو صدّق الحلمُ نفسَهُ

---

(١) راجع في هذه المحاضرة وما يليها من محاضرات كتاب موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع ص٣٣٨-٤٠٨

لمدّ لك الفما

وطوّق خصرًا منك واحتاز معصما

لقد كنتِ شمسةُ

وشاء احتراقًا فيك فالقلب يُصهرُ

فيبدو على خدّيك والثغر أحمرُ

وفي لهفٍ يحسو ويحسو فيسكرُ

فكل الأبيات إما مكوّنة من فعولن مفاعيلن فقط كما في السطرين الثاني والرابع، وإما من هذه الوحدة مُكرّرة مرتين كما في بقيّة الأبيات.

أما في قول أحمد عبد المعطي حجازي من قصيدة **رثاء المالكي**:

بغداد مقهورةْ

ترى بنيها على أعوادها جثثا

في الأفق منشورةْ

مصفوفةً شبحًا مستقبلًا شبحا

يبكون في جلَدِ

يبكون بعضًا ولا يُبكَون من أحدِ

وفي رياح الدجى أشلاء أغنيّة

وفي رياح الدجى شوقٌ لميلادِ

الوحدة الوحدة الكبرى وحلم غدِ

عدلٌ وحريّة

أشلاء أغنيّة

لما تزل في الشفاه اليُبْسِ منثورةْ

فكل بيتٍ مما سبق إما مستفعلن فعْلن، أو مستفعلن فعِلن، أو وحدتان معًا في بيتٍ واحد.

لكن بعض الشعراء لم يلتزموا ذلك التزامًا كاملًا، وإنما جعلوا الوزن التراثي بمثابة هيكلٍ للقصيدة، بمعنى: أن كل سطرٍ في القصيدة يجب أن يتفق مع هذا الوزن كله أو جزءٍ منه على حسب طول السطر، ففتحي سعيد مثلًا تحت عنوان **انتظار ماذا** يقول:

الليل والصمت والمصباح والوترُ

سُمَّار حانة ليلٍ راح يُحتضرُ

الشعر فيها وفيها الحرف يُعتصرُ

كأسان: كأسٌ شربتُ وأخرى لم يذق بشرُ

فنجد أن السطر الأخير يتكون من مستفعلن فاعلن فعلن، مستفعلن فعلن، فالتفعيلات المستخدمة هي تفعيلات البسيط، لكنه كرّر فاعلن مرتين متتاليتين، وهذا تصرفٌ لا يسمح به النظام العمودي، لكنه ورد في الشعر الحر، وإن كان بالإمكان تخريج النص على جعل(كأسان) سطرا وحدها موقوفا عليها، فيستقيم نغم ما بعدها على شطر من البسيط.

وحين يقول الدكتور محمد مصطفى بدوي في قصيدته **المعبد المتهدّم**:

رياح الشمال الهوجُ راح يسوقها إلهٌ غضوبْ

تصفّر في الأبهاء والسيل جارفْ

على المذبح المتداعي

فالسقف قد هوى

وولّى شقي الطير منزعجا

سوى واحدٍ قد أعجزته السنونْ

ولم يبق إلا الموت و(الحشف البالي)

ففي هذه الأسطر استخدم تفعيلتي الطويل فعولن مفاعيلن، بيد أنه لم يستخدمهما وحدةً واحدة، ولكنه فرّق بينهما، ولم يتمسّك بالعدد الذي يمكن أن يأتي به من كلتيهما في كل بيت، وإنما ترك نفسه حرًّا في الإتيان بما يريد ما دام يسير في إطار تفعيلتي البحر.

فالسطر الثاني: تصفّر في الأبهاء والسيل جارف= فعولُ مفاعيلن فعولن فعولن.

السطر الثالث: على المذبح المتداعي= فعولن فعول فعولن.

هذا نوع من التصرّف فعله الشعراء الذين ركبوا الأبحر المزدوجة.

فإذا ما أتينا للبحر الثالث وهو بحر الخفيف وجدنا الشاعر أحيانًا، أو هذا هو الأساس، يضع في حسبانه مكان التفعيلة مستفع لن بين تفعيلتي فاعلاتن، فبحر الخفيف: فاعلاتن، مستفع لن، فاعلاتن، ومن ثمّ لا تخرج القصيدة في أغلب أبياتها إن لم تكن كلها عن كون أبياتها تتراوح بين الخفيف التام ومشطور الخفيف أو مجزوئه، كما حدث في قصيدة **ثعلب الموت** لبدر شاكر السيّاب التي يقول فيها:

كم يُمِضُّ الفؤادَ أن يصبح الإنسان صيدًا لرمية الصيّادِ

مثل أيّ الظباء أيّ العصافير ضعيفا

قابعًا في ارتعادة الخوف يختضُّ ارتياعًا لأن ظلًّا مخيفا

يرتمي ثم يرتمي في اتّئادِ

ثعلب الموت فارس الموت عزرائيل يدنو ويشحذ النصلَ آهِ

منه آهٍ يصكّ أسنانه الجوعى ويرنو مهددًا يا إلهي

ليت أن الحياة كانت فناءَ

قبل هذا الفناء هذي النهاية

ليت هذا الختام كان ابتداءَ

واعذاباه إذ ترى أعينُ الأطفال هذا المهدِّدَ المستبيحا

صابغًا بالدماء كفّيه في عينيه نارٌ وبين فكّيه نارُ

كم تلوّت أكفّهم واستجاروا

وهو يدنو كأنه احتثَّ ريحا

مستبيحا

مستبيحا مهدّدًا مستبيحا

إلى آخر القصيدة.

فالقصيدة كلها تسير بين سطرٍ من الخفيف التام، وآخر من الخفيف المجزوء، لم يشذّ عن هذا النظام سوى ثلاثة أسطر، منها السطر الثاني المكون من فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعِلاتن، ومستبيحا التي تقابل فاعلاتن، وهكذا.

أما الاستخدام الآخر الذي هو أشد حريةً مما سبق فيراعي الشاعر الإطار العام لبحر الخفيف من كونه يتكون من فاعلاتن ومستفع لن، فيبني قصيدته على هاتين التفعيلتين خالطًا بينهما أحيانًا كما في الخفيف التراثي، ومفرِدًا كلًّا منهما ببيتٍ أحيانًا أخرى، فتبدو القصيدة بقليلٍ من التأمل خليطًا من الخفيف والرمل والرجز، ففي قصيدة **جيكور أمي** يقول السيّاب:

تلك أمي وإن أجئها كسيحا= هذا السطر من الخفيف.

لاثمًا أزهارها والماء فيها والترابا= لاثمًا أز/هارها وال/ماء فيها/ والترابا= هذا من الرمل.

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحَا= هذا من الرمل.

أو ينشّرن في بويب الجناحين كزهرٍ يفتّح الأفوافا= هذا من الخفيف.

هاهنا عند الضحى كان اللقاء= هذا من الرمل

وكانت الشمس على شفاهها تكسّر الأطيافا= هذا من الرجز: وكانت الش/ شمس على/ شفاهها/ تكسّر ال/أطيافا

وتسفح الضياءْ= هذا أيضًا من الرجز.

فقد استخدم التفعيلتين فاعلاتن ومستفع لن وهما لبنتا بحر الخفيف، لكنه مرة يأتي بهما معًا فيكون النغم للخفيف، ومرة يأتي بتفعيلة مستفع لن وحدها فيبدو البيت كما لو كان من الرجز، ومرةً يأتي بفاعلاتن وحدها فيبدو البيت كما لو كان من الرمل، وهذا من وجهة نظري مجمع بحور، وليس شعرًا على بحر بعينه.

وهناك أبحر لم يقترب منها الشعراء في الشعر الحر–على حد علمي–؛ فلم يقتربوا مثلًا من المديد، ولا المنسرح، ولا المجتثّ، ولا المضارع، ولا المقتضب. أبحر كثيرة ضاعت من التراث العروضي في الشعر الحر، وربما كان أحدهم قد فعل هذا ولم أعثر عليه، وعدم العلم بالشيء ليس حجة، لكن مسح كثير من دواوين الشعر الحر أثبت أن الأبحر المتناولة هي الأبحر

الصافية، وأما من المركبة أو من الأبحر المزدوجة فالطويل، والبسيط، والخفيف، وكان هذا عند بعض الشعراء المعتدّين بأنفسهم يريدون أن يثبتوا للناس الذين يقولون: إن الشعر الحر حدّ أو حجّم النغمات التراثية، يريدون أن يثبتوا أنهم يقولون على هذه الأبحر، لكن بعد ذلك سارت الأمور في اتجاه الأبحر الصافية أو الأبحر المفردة.

بهذا ننتهي من النقطة الأولى عن الأبحر التي صيغ عليها الشعر الحر، ولا يغني هذا عن مطالعة الكتاب مطالعةً متأنية، وإلى لقاءٍ في محاضرةٍ أخرى بإذن الله.

اللقاء الخامس والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، أحمد الله –سبحانه وتعالى– وأصلّي على نبيه محمد –ﷺ– وأستعين الله فيما أنا عليه مقبل.

بدأنا في اللقاء السابق حديثًا عن الشعر الحر، أو الأبحر التي يستعملها الشعراء في الشعر الحر، والآن نتحدث عن الزحافات والعلل التي استعملها الشعراء في الشعر الحر ومدى صلة ذلك بالتراث العروضي.

هناك حقيقةٌ مهمةٌ ينبغي أن نقرّرها في البداية: هي أن الشعر الحر متكئٌ على التراث العروضي، أو متكئٌ على الشعر التراثي وسائرٌ على نغمه، كل ما في الأمر أنه اعتُدّ فيه بالتفعيلة مفردة، واتُّخذت نواةً لتشكيل البيت دون ارتباطٍ بعددٍ معيّنٍ منها في كل بيت، وإنما الأمر متروكٌ لطبيعة الجملة الشعرية حيث تنتهي.

فطبعيّ جدًّا أن نجد في بحر الوافر في نهاية الأسطر؛ لأنه لا توجد أشطر في الشعر الحر: مفاعلَتن، ومفاعلْتن، وفعولن، وفعولْ، ومفاعلَتانْ، ومفاعلْتانْ، مما ورد في شعر البيت.

وطبعيٌّ جدا أن نجد في نهاية الأسطر في بحر الكامل: متفاعلن، ومتفاعلْ، ومتَفا، ومتْفا، ومتفاعلانْ، ومتفاعلاتن، وفعِلانْ، وفعْلانْ، وغيرها مما تتشكل به الأعاريض والأضرب.

وطبعيّ جدًّا أن نجد في أواخر بحر الرمل: فاعلاتن، وفعلاتن، وفاعلاتانْ، وفعلاتانْ، وفاعلاتْ، وفعلاتْ، وفاعلا، وفعلا. وليس هناك خلاف ذو بال في استخدام الشعر الحر للرمل سوى إيرادهم تفعيلة في الأضرب بوزن **فالْ** أو **فعْلْ**، كما في قول صلاح عبد الصبور تحت عنوان **لحن** في ديوانه **عمر من الحب**:

جارتي مدّتْ من الشرفة حبلا من نغَمْ

نغم قاسٍ رتيب الضرب منزوف القرارْ

نغم كالنارْ

نغم يقلع من قلبي السكينة

نغم يورق في روحيَ أدغالا حزينة

فوزن السطر الثالث: فعلاتن فعْلْ، فكأن تفعيلة الرمل قد لحقها الحذف فصارت فاعلا، ثم قُطعت فصارت فاعلْ،

ثم لحقها التشعيث فصارت فالْ أو فعْلْ.

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة أخرى في ديوان **أقول لكم**:

عندما يشرع إنسانٌ لإنسان جناحَه

ويناغيه دلالا وسماحة

عندما يصبح ما مر من الأعوام مَحْوا

لم يكن حينا حياة القلبْ

عندما يصبح كل اللفظ لغوا

غير لفظ الحب

فكلمة **قلبْ** تساوي **فعْلْ** التي سبق التحدث عنها. أما **حُبْ** في نهاية السطر الأخير فيمكن أن تعامل معاملة السابقة إذْ وردت مقابلا لها في التقفية، بمعنى أن الباء المشددة مقابلة للام والباء في **قلبْ**، ويمكن أن تعامل على أنها حرف واحد ساكن فتقابل **فا**، وهو الرأي الأقرب للصواب؛ لأن هذا هو مقتضى التعامل مع القوافي المماثلة في الشعر العربي، وبذا نكون أمام صورة أخرى من أضرب الرمل مما لم يرد في التراث.

وقد ورد ضرب الرمل على وزن: **فا** فقط، بحذف علاتن كلها، في قول الشاعر مفلح كريم تحت عنوان **قوس قزح** في ديوان **بوح العاشق**:

أنت صوتٌ للنداءات البعيدة

والشعاع الخافت الصبحي

وقوله:

فأنا مُلقًى على زند الفصول الميّتة

رافعًا سيف التحدي

كلما ألقى إليَّ الصمتُ لون العالم السفلي

فلو قطّعنا البيت: والشعاع ال/خافت الصب/**حي**= **فا** –كلما أل/قى إليّ الص/صمت لون ال/عالم السف/**لي**=

فا.

فيما عدا ذلك يمكننا أن نقرّر واثقين أن الرمل في الشعر الحر لا يختلف عنه في شعر البيت إلا في عدد التفعيلات الواردة في كل بيت، واستغلال الصور المتعددة للتفعيلة على أنها إمكاناتٌ متعددة لتفعيلة البحر، يمكن أن يوردها الشاعر جميعًا في قصيدةٍ واحدة، دون أن يُحسب ذلك عليه، أو يُلام على الوقوع فيه.

وأمر غير منكور أن نجد في بحر الرجز: مستفعلن، ومتفْعلن، ومسْتعلن، ومتَعِلن، ومتفْعلان، وفعولْ، وفعْلانْ، ومتفعلْ، وفعو ،كما سبق أن وجدناها في شعر البيت. بل إن الترفيل وهو: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع الذي لم يرد تراثيًّا إلا في الكامل المجزوء والمتدارك المجزوء، والتقطنا له نموذجًا في منهوك الرجز المستحدث في قول ابن سعيد الأندلسي:

بحرمة الود القـــديمِ

وذمة العهـد الكريم

ردّوا زماني بالحطيم

هذا الترفيل وجدناه في الشعر المعاصر في بحر الرجز، في الشعر الحر.

فأحمد عبد المعطي حجازي تحت عنوان: **الطريق إلى السيدة** يقول:

وسرت يا ليل المدينة

أرقرق الآه الحزينة

أجرّ ساقي المجهدة

للسيدة

بلا نقودٍ جائعٌ حتى العياءْ

بلا رفيقْ

كأنني طفلٌ رمته خاطئة

فلم يعرْه العابرون في الطريقْ

حتى الرثاءْ

فتقطيع السطرين الأوّلين في النص السابق وهما:

وسرت يا ليل المدينة

أرقرق الآه الحزينة

هو: متفعلن، مستفعلاتن.

كذلك حسن توفيق تحت عنوان: **أغنية جوال حزين** في ديوانه **أحب أن أقول:لا** يقول:

ما هذه المدينة التي تخوّضت طويلا

ما بالها تدفع في أوردتي خوفًا وبيلا

نهاية السطر الأول: وضت طويلا= متفعلاتن

ونهاية السطر الثاني: خوفًا وبيلًا= مستفعلاتن.

فتفعيلة الرجز صالحة للتغيّرات التي تعتريها؛ لأنها في الأساس غير ثابتة النغمة، وذلك ما جعل التغيير فيها سلوكًا عامًّا موجودًا عند الشعراء في القديم وفي الحديث.

أما بحر المتدارك بنغمتَيه فما ورد فيه في الشعر الحر هو ما ورد فيه في شعر البيت تراثيا أو جديدا: فاعلن، وفعِلن، وفعْلن، وفاعلان، وفعِلاتن، وفعْلاتن، وفعْلْ، بيد أن فاعلن قليلة الورود في الشعر العمودي، لكنها موجودة بكثرة في الشعر الحر، وقد سبق لنا القول بأن نغمة الخبب لا تنضوي تحت قواعد عروض الخليل، ولذا كثر النظم عليها في شعر التفعيلة حتى حق لنا القول بأنه صار مطية الشعراء، والاطلاع على المنتج الشعري يثبت ذلك لمن أراد التثبت .

وبحر المتقارب لا نستطيع أن نجد فيه ... أو لا نستطيع أن ندّعي أننا وجدنا فيه شيئًا يختلف عما ورد فيه في شعر البيت، إلا ما ورد عند بعض الشعراء من مجيء الضرب على **فعولانْ** بزيادة ساكن على **فعولن**، كما في قول أحمد درويش في قصيدة بعنوان **حفيف الصمت** في مجموعته الشعرية **أفئدة الطير**:

يدبّ لمرآكِ في الصدر نمل كثيرْ

ويضطرب الريق في الحلق لايستبين طريق المسير

ويختلج الجفن رغم التظاهر باللا **مبالاةْ**

وأفتح عفوا كتابا أمامي

أخبئ عينيّ بين السطور

وأقرأ سطرين أُسمع نفسي صوت وجودي

فضرب السطر الثالث: **مبالاةْ= فعولانْ**، وهو ما لا وجود لمثله في شعر البيت.

وقد تكررت هذه التفعيلة عند الشاعر نفسه في أكثر من قصيدة من ديوانه، منها: المصباح القديم–الشعر والزحام–في القطار–أغنية شوق إلى القاهرة–رجع الصدى.

أما في الأبحر المزدوجة فقد سبق أن بيّنّا أن استخدام الشعراء في الشعر الحر للأبحر المزدوجة ليس شائعًا، هي كلها ثلاثة أبحر، أو اجعلها أربعة: الطويل، والبسيط، والخفيف، والسريع، مع تجوّز في السريع؛ لأنني قلت من قبل: إن استخدام الشاعر في الشعر الحر لبحر السريع يجعله شبيهًا ببحر الرجز، أو يتصرف فيه كما يتصرف في الرجز.

هذه الأبحر المركبة التي يستخدمها الشعراء هم مُقيّدون فيها بقيودٍ عدّة– كما قلت–؛ فبحران مثل الطويل والبسيط اللذين تكون فيهما التفعيلتان وحدة يكون الشاعر مُقيّدا بإيراد الوحدات، لكن المشكلة أنهم يجرون على التفعيلة الأخيرة من البيت ما يجري عليها في بحرها الأصلي، بمعنى أن يدخل مستفعلن ما يدخلها في الرجز، ويعترى فعولن ما يعتريها في المتقارب، وهذا أمرٌ سبق أن ذكرنا نماذج له ونحن نتحدث عن الأبحر العروضية التي استعملها الشعراء في الشعر الحر.

الضرورات الشعرية والشعر الحر:

لغة الشعر تختلف في طبيعتها عن لغة النثر؛ لأن الشعر يمتاز بخصائص فنية تقتضي تراكيب معيّنة، يُسمح للشاعر فيها بحريّةٍ أكثر في التقديم والتأخير وغير ذلك، لكي يلائم بين المضمون من جانب، والإطار الخارجي وهو الوزن والقافية من جانبٍ آخر.

وفي سبيل ذلك كما يقول صديقنا الدكتور مُحَمَّد حماسة –رحمة الله عليه–: "قد يطّرح الشاعر بعض القرائن اعتمادًا على قرائن أخرى تومئ إلى ما يريغ إليه، وتجعل ما يريده غير سافرٍ سفور العري".

طبيعة الشعر لم تتغيّر في الشعر الحر عنها في الشعر العمودي، إلا في تلك الحرية التي منحها الشاعر لنفسه في كمّ

التفعيلات التي يوردها، وفي تخلّصه من القافية بصورةٍ كليةٍ أو جزئية[١].

إذا كنا نؤمن مع المؤمنين بأن مصطلح الضرورة الشعرية لا يُقصد به وصم الاستعمالات التي أوردها الشعراء، وإنما المقصود الأساس به: أن للشعر لغةً تختلف في مقوّماتها عن لغة النثر، مما يجعلهما ذواتي طبيعتين مختلفتين، فإننا نقرّر بعد طول اطّلاعٍ على الشعر الحر أن ما يحدث في الشعر الحر مما يمكن أن يُطلق عليه مصطلح الضرورة الشعرية لا يخرج عما حدث في الشعر العمودي، كقطع همزة الوصل، ووصل همزة القطع، وصرف الممنوع من الصرف، ومنع صرف الاسم المصروف، وتخفيف ياء النسب، وعدم ظهور علامة الإعراب على المضارع المعتل بالياء أو الواو في حالة النصب، يعني مثلًا: أن يؤتي، أو حتى يؤتي بدل حتى يؤتيَ، كقول الشاعر:

ماذا تبغيني يا ربّاه

هل تبغيني أن أدعو الشر بإسمه

هل تبغيني أن أدعو القهر بإسمه

في هذه المقطوعة القصيرة ضرورتان: هل تبغيني أن أدعو الشر، بدل أن أدعوَ الشر، وبإسمه بدل باسمه.

وكالوقوف على المنوّن المنصوب بالسكون، وقصر الممدود، ومد المقصور، وتقدير الفتحة على الاسم المنقوص، يعني مثلًا:

كان هلالًا ومضا

ثم قُميْرًا صعدا

وصار بدرًا في السما توسّطا

في السما: قصر الممدود.

تقدير الفتحة مثلًا على الاسم المنقوص:

يقيّده إلى الدنيا ترابٌ شمّه الأجدادْ

وغطّوا أنفهم فيهِ

ويملك من فضاء الأرض ما تمتد ساقاهُ

---

(١) الضرورة الشعرية في النحو العربي:٥٨٦

وما تمسك يمناهُ

ويجهد ثم لا يسطيع أن يجتاز ماضيْهِ

وكان يمكن أن يقول:

ويجهد ثم/م لا يسطي/ع أن يجتا/ز ماضيَه، كان يمكن أن يقول هكذا، لكنه فضّل ذلك حرصًا على خلق نوعٍ من التقفية بين (فيه) في: وغطّوا أنفهم فيه، و(ضيه) في قوله: ويجهد ثم لا يسطيع أن يجتاز ماضيْه.

هذه الظواهر وغيرها مما يحدث في الشعر، أيّ شعر، لم يجدّ فيها جديدٌ في الشعر الحر يمكن به أن نعدّه من خواصّه التي تميّزه عن شعر البيت، فالقضية كما قلنا قديمةٌ قِدم الشعر وباقيةٌ بقاءه.

اللقاء السادس والعشرون

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فهذا اللقاء يدور حول **الأخطاء العروضية** التي حدثت في الشعر الحر، وبعض هذه الأخطاء كان عناوين أوردتها السيدة نازك الملائكة في كتابها: **قضايا الشعر المعاصر**[١]، وثبت بما لا يدع مجالًا للشك أنها ليست من الأخطاء.

من أمثال ذلك: قضية الخلط بين التشكيلات؛ لأن معنى الخلط بين التشكيلات: أن يورد الشاعر في الضرب أيّة تشكيلةٍ من تشكيلات البحر المباحة في عروضه أو ضربه في النظام العمودي، في حين أن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة.

هذا الكلام قالته السيدة نازك الملائكة في بداية الأمر، ثم عدلت عنه، وفي شعرها نفسه أكثر من تشكيلة للبحر الواحد في القصيدة الواحدة.

ثم **الخلط بين الوحدات المتساوية في الشكل**، كما في قول الشاعرة فدوى طوقان:

كانت سرابًا في **سرابْ**

كانت بلا لونٍ بلا **مذاقْ**

فكانت نازك الملائكة تقول: سراب ومذاق وحدتان متساويتان في الشكل، لكن التقطيع العروضي يقتضي: كانت سرا=مستفعلن/بن في سراب= مستفعلانْ، في حين: كانت بلا=مستفعلن/ لونٍ بلا=مستفعلن/ مذاق= متفْعل، أو فعولْ، فكيف تأتي سراب نهاية مستفعلان، وتأتي مذاق تفعيلة وحدها؟

هذا أيضا من الأشياء التي كانت تعدّها خطأ، وقد ثبت أن ذلك ليس من الأخطاء.

لكنها تحدّثت عن أمور أخرى مثل القافية، فالقافية في الشعر الحر ليست من الأمور الملتزمة، فقد يقفّي الشاعر، وربما لا يقفّي، وفي بدايات الشعر الحر كان الشعراء يجنحون إلى المبالغة في عدم التقفية، لكن بعد طول المراس ثبت لهم أن القافية لا بد منها، بصرف النظر عن الطريقة التي تكون بها القافية، يعني مثلًا أن يكون هناك نوع من المراوحة بين

---

(١) ص١٧٧حتى١٩٢

النهايات، فمثلًا حين يقول كمال عمّار تحت عنوان **أنهار الملح**:

لا تقولي أي شيء

ربما أجدى السكوتْ

ولنجرّب لحظة الصمت ففيها

ألف معنى لا يموتْ

ثم يقول:

نحن قلنا

والذي قلناه في الصبح أتانا في المساءْ

جثةً باردةً دون غطاءْ

ثم يقول:

يا إلهي

من سقى الألفاظ سُمَّا

وأحال البلبل الغرّيد تمثالًا أصما

يزاوج في الاقتباس الأول بين(السكوت)و(يموت)، وفي الثاني بين(المساء)و(غطاء)، وفي الثالث بين(سما)و(أصما)، وكل ذلك لخلق نوع من التقفية ضروري لمتعة التلقي.

وبعض الشعراء استخدم التقفية الداخلية، وهذا ما سنتحدث عنه ونحن نتكلم عن التدوير، بمعنى أن السطر الشعري في داخله تقفيات تسمح بالوقوف عليها دون أن يفرض الوزن ذلك، فمثلًا أمل دنقل في قصيدته **الوصايا العشر**، يقول:

لا تصالح ولو قلّدوك الذهبْ

أتُرى حين أفقأ عينيك ثم أثبّت جوهرتين مكانهما هل ترى

هي أشياء لا تُشترى

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينكَ

حسّكما فجأةً بالرجولةِ

هذا الحياء الذي يكبت الشوق حين تعانقهُ

الصمت مبتسمين لتأنيب أمّكما

وكأنكما

ما تزالان طفلينِ

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما

أنك إن متّ للبيت رب

وللطفل أب

هل يصير دمي بين عينيك ماءً

أتنسى ردائي الملطخَ

تلبس فوق دمائي ثيابا مطرزة بالقصب

إنها الحربُ

قد تثقل القلبَ

لكن خلفك عار العربْ

لا تصالح ولا تتوخَّ الهربْ

جل هذا المقطع من القصيدة يسير في نغمٍ متصل، لكن الوقوف والتنغيمات الداخلية يقصدها الشاعر وهو يلقيها؛ لأن الوزن يقول: لا تصا/لح ولو/ منحو/ك الذهبْ/ أترى/حين أف/ق أ عي/ني ك ثم/ م أثب/ بت جو/ هرتي/ ن مكا/نهما/هل ترى/ هي أش/ ياء لا/ تُشترى/ذكريا/ت الطفو/لة بي/ن أخي/ك وبي/نك حس/سكما /فجأةً/ بالرجو/لة ها/ذا الحيا/ء الذي/ يغلب الش/شوق حي/ن تعا/نقه الص/صمت مب/تسمي/ن لتأ/نيب أم/مكما/ وكأن/نكما/ ما تزا/لان طف/لين تل/ ك الطمأ/ نينة ال/ أبدي/ ية بي/ نكما/ ... إلى آخره.

فالوزن متصل، لكن الإلقاء يسمح بوجود قوافٍ داخلية بين(ترى) و(تُشترى) وبين(أمكما) و(كأنكما) و(بينكما) وبين(رب) و(أب) وبين(الحرب) و(القلب) وبين(الذهب) و(القصب) و(الهرب) و(العرب)، هذه القوافي يستخدمها الشاعر لكي يخلق نغمًا يعوّض به ترك التقفية كما كانت في شعر البيت.

هذا الكلام موجود في الشعر الحر، ولا يستطيع الشاعر في الشعر الحر أن يستغني عن التقفية، أيِّ نظام يبتدعه هو في التقفية، ليس تقفية كل الأسطر كما كان الأمر في تقفية كل الأبيات في قصيدة البيت، وإنما يقفّي بطريقةٍ يختارها هو، وينفّذها هو، والبعد عن التقفية نهائيًا أمرٌ وارد، لكن الشعراء لم يعودوا يستسيغونه.

أيضًا من الأشياء التي ينبغي أن نعرفها: أنه لا وجود لما يُسمَّى بأخطاء القافية في الشعر الحر، فسناد التأسيس، وسناد الردف، والإيطاء، والإقواء؛ كل هذه لا فائدة من تتبعها في شعر التفعيلة؛ لأن الشاعر ليس مُطالبًا بأن تكون حركات الإعراب متوازية، فيستطيع أن يُكوّن سطرا ينتهي بضمة، وآخر ينتهي بكسرة، وثالثا ينتهي بفتحة، كما يستطيع أن يأتي في نهاية سطر شعري بردف لا مثيل له فيما بعده؛ لأن القافية لم تعد في شعر التفعيلة من مكوناته الأساسية.

لكن هناك مصطلحا عدّته السيدة نازك الملائكة خطأ، ونريد أن نتوقف أمامه وهو: **التدوير**، أو خطأ التدوير.

التدوير معروفٌ في الشعر العمودي أنه: اتصال الشطرين في البيت عن طريق كلمة يكون جزءٌ منها مكملًا لوزن الشطر الأول، وجزؤها الباقي بادئًا لوزن الشطر الثاني، لكن هذا المصطلح نُقل إلى الشعر الحر بمفهومٍ آخر، نُقل إليه باتصال الأسطر، واتصال الأسطر اتصال لغوي، واتصال وزني.

العرب تدوّر عروض الشطر أو البيت، فالمفترض أن الحاجة إلى التدوير تنتفي أصلًا في الشعر الحر؛ لأن طول السطر غير معين، فيستطيع الشاعر أن يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنيًا عن التدوير، لكن الشاعر في الشعر الحر ترك للبيت حرية الامتداد، وبالتالي أصبح البيت طويلًا على نفَس الملقي أو المنشد، وهذا يحتاج منه إلى وقفات، وطريقة الكتابة قد تكون موهمة، فقد تكون نهاية السطر نهاية جملةٍ ويُتصور أن الوزن قد انتهى، في حين يكتمل الوزن في السطر الثاني باتصال السطرين.

وهناك نوع من التدوير أصبح ظاهرة في الشعر الحر وهو مما يقع فيه كثيرٌ من الأخطاء، وهو التدوير بين الأبحر التي تقع في دائرة واحدة، كما في: الوافر والكامل، والمتدارك والمتقارب، والهزج والرجز والرمل؛ فكل من الوافر والكامل تتكون تفعيلته من فاصلة صغرى ووتد مجموع؛ الفاصلة في الكامل متقدمة على الوتد، وفي الوافر متأخرة عنه، وتفعيلتا المتدارك والمتقارب عبارة عن سبب خفيف ووتد مجموع، لكن السبب متأخر في المتقارب ومتقدم في المتدارك، هذه اللفتة العروضية استغلّها الشاعر المعاصر في الشعر الحر استغلالًا عجيبًا تحت ما يسمى التدوير، فالقصيدة تبدأ مثلًا بالمتدارك مثل فاعلن

وينتهي البيت، فإذا بدأت ما بعده وجدته على المتقارب، ولو وصلت الكلام لوجدت القصيدة تسير معك على المتدارك، وهكذا.وكذلك الأمر في الرجز والهزج.

فالشاعر الذي يقول:

أبدًا أنا عطشان يا بلدي

إلى بلدي

وفي كبدي حنينٌ دائمٌ أبديْ

إلى الشمس التي انسكبت على الآفاق

والهامات والأحداق

للشعب الذي من شوقه الأشواق

ملهوفٌ أنا حتى إلى الكلمات من شفةٍ

فمنذ سنين لم أرها سوى حبرٍ على الأوراق

يا صبّار يا بلدي

هذه القراءة قراءة موهمة، هي قراءة إنشادية طبعًا، لكن هذه المقطوعة عبارة عن سطر شعري؛ لأنني لو وزنتها كما أنشدتها، أو كما كُتبتْ، فستكون:

أبدًا أنا: متَفاعلن، عطشان يا: متْفاعلن، بلدي: متَفا.

إلى بلدي: مفاعلتن.

فيكون سطر على متفاعلن من الكامل، والسطر الذي يليه على مفاعلتن من الوافر، وهذا بالطبع خلط، لكني لو وزنت: أبدًا أنا/ عطشان يا/ بلدي إلى/ بلدي وفي/ كبدي حني/نٌ دائمٌ/ أبديْ إلى الش/ شمس التي ان/ سكبت على ال/ آفاق وال/ هامات وال/ أحداق للش/ شعب الذي/ من شوقه ال/ أشواق مل/هوفٌ أنا/ حتى إلى ال/كلمات من/ شفةٍ فمن/ذ سنين لم/ أرها سوى/ حبرٍ على ال/أوراق يا/ صبّار يا/ بلدي، لكانت سطرا شعريا قوامه خمس وعشرون تفعيلة من بحر الكامل ينتهي ب **(متَفا)**.

وبعض الشعراء صاغ ديوانًا كاملًا على بحرٍ واحد؛ فمحمود درويش تحت عنوان: **تلك صورتها وهذا انتحار**

العاشق، صاغ مطوّلة غطّت الديوان كله، أبرز سماتها الفنية ذلك التدوير الذي حدث فيها كلها، والقصيدة تبدأ على الكامل **متفاعلن**، لكنك في بعض المقاطع حين تبدؤها تحس بنغمة الوافر **مفاعلتن**، فلو وصلت المقطعين لاستمرت معك النغمة على الكامل، **فمثلا** يقول:

سجّان يا سجّان لي وجهٌ يحاول أن يراني

سجّان يا سجّان لي وجهٌ أحاول أن أراه

لكنهم عادوا إلى يافا ولم أذهب

أنا ضد القصيدة

ضد هذا الساحل الممتد من جرحي

إلى ورق الجريدة

كثر الحياديّون أو كثر الرماديون

قال البرتقال أنا حياديٌ رماديٌ

وقال الجرح ما أصل القصيدة

فقوله: أنا ضد ال يساوي مفاعلتن، ولو وُصل بقوله في المقطع السابق: أذهب لصارت التفعيلة أذهب أنا: متفاعلن، ضد القصيـ : متْفاعلن، إلى آخره.

لكن الظاهرة في واقع الأمر لم تقف عند المجيدين، وإنما قلّدها الناشئون وأفرطوا في التقليد، فشاع الخطأ واتسع الخلط، فإذا كان الكبار من الشعراء يعلمون ما يفعلون فإن الصغار يقلّدون على غير وعي، ويصوغون بدون سابق معرفة، ومن ثمّ تكون الظاهرة باعتبار آثارها خطرًا على الشعر الحر وليست في صالحه.

ولنا لقاء آخر حول بعض الأخطاء العروضية التي حدثت عند الشعراء.

اللقاء السابع والعشرون

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **أما بعد:**

ففي اللقاء الماضي تحدثنا عما وصمته الأديبة الشاعرة نازك الملائكة بالأخطاء العروضية؛ فنّدنا بعضها، ووافقناها في بعضها الآخر مثل أخطاء التدوير التي تحدث من بعض ضعاف الشعراء، لكننا في هذا اللقاء نتحدث عن الأخطاء العروضية الصريحة الخطأ.

في اللقاء الماضي تحدثنا عن عيوب القافية في التراث وشعر البيت وأنها لم تعد عيوبًا في الشعر الحر، فسناد التأسيس، وسناد الردف، وسناد الحذو، والإقواء، والإصراف، والإيطاء، والتضمين، كل هذه المصطلحات اختفت من قائمة العيوب في الشعر الحر؛ لاختفاء الاعتداد بالقافية كما كان يُعتد بها في شعر البيت.

لكنا نتحدث في هذا اللقاء عن الأخطاء التي تحدث في الوزن وليس في القوافي، وقبل أن أبدأ بالحديث عن أخطاء الوزن في الشعر الحر أنبّه إلى أن الوقوع في الخطأ ليس مقصورًا على الشعر الحر، وإنما يحدث من بعض الشعراء في شعر البيت أو الشعر العمودي.

وتحضرني في هذا المقام قصيدةٌ يمتلئ بها فضاء اليوتيوب لشاعرٍ عراقيٍ يُسمى كريم العراقي، بلغت مشاهداتها منذ عامين مليونًا ومائتي ألف مشاهدة، وسجّل الإعجابَ بها واحدٌ وعشرون ألفًا، وعلّق عليها تسعة وعشرون وثمانمائة شخص، كلها تعليقات إيجابية تكاد تمنحه إمارة الشعر.

القصيدة من بحر البسيط، سجّلتها من فم الشاعر في أربعةٍ وعشرين بيتًا، وما أرصده من أخطائها ليس معتمدًا على رواية أحد، وإنما على إلقاء الشاعر نفسه، يقول في بدايتها:

بيتٌ من الشعر أذهلني بروعته … توسّد القلبَ مذ أن خطّه القلمُ
أضحى شعاري وحفّزني لأكرمه … عشرين بيتًا لها من مثله حِكمُ
لا تشكُ للناس جرحًا أنت صاحبه … لا يؤلم الجرحُ إلا من به ألمُ
شكواك للناس يا ابن الناس منقصةٌ … ومَن من الناس صاحٍ ما به سَقمُ
فإن شكوت لمن طاب الزمان له … عيناك تغلي ومن تشكو له صنمُ

وإن شكوت لمن شكواك تسعده أضفت جرحًا لجرحك اسمه الندمُ

في هذه القصيدة في البيت الأول مثلًا:

بيتٌ من الشعر أذهلني بروعته

بيتٌ من الش/شعر أذ/هلني برو/عته، هلني برو= متفاعلن، ومعروفٌ أن بحر البسيط يتكون من مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن، فانتقل من مستفعلن إلى متفاعلن.

وكذلك في البيت الثاني:

أضحى شعاري وحقّزني لأكرمه تقطيعه: أضحى شعا/ري وحف/فزني لأك/رمه

فزني لأك= متفاعلن أيضًا بدلاً من مستفعلن.

ولو قال في البيت الأول: بيتٌ من الشعر أشجاني بروعته، لسلم، ولو قال في الثاني: أضحى شعاري وأغراني لأكرمه، لسلم الوزن.

والبيت السادس ينشده:

وإن شكوت لمن شكواك تسعده أضفت جرحًا لجرحك إسمه الندمُ

بهذا الإنشاد بقطع همزة الوصل: أضفت جر/حًا لجر/حك إسمه الن = متفاعلن بدلًا من مستفعلن، ولو قال: أضفت جرحًا لجرحك اسمه الندمُ لما اختل الوزن، صحيح فيه شيء في النغم بسبب الزحاف، لكنه يسير على نغم البسيط، أضفت جر/حًا لجر/حك اسمه الن، حك اسمه الن= متفعلن، والخبن في مستفعلن في بحر البسيط جائز.

وفي هذه القصيدة إضافةً إلى ما سبق أبياتٌ أخرى اختلّ فيها الوزن من الشاعر في إلقائه، مثل:

من يندب الحظ يطفيء عين همّته لا عين للحظ إن لم تبصر الهمم

هذا هو البيت التاسع، قرأه هكذا: من يندب الحظ يطفئُ عين همّته، وهنا أيضًا انتقل من مستفعلن إلى متفاعلن، وكان عنده مخرجان:

المخرج الأول: أن يترك الهمزة في يطفئ ويتعامل مع **من** على أنها شرطية فيجزم بها جواب الشرط يطفئ كما جزم فعل الشرط يندب، فيكون: مَن يندب الحظ يطفئْ عين همّته، فيسلم الوزن، ولو جعل مَن موصولة وقرأ: من يندبُ الحظ **يطفي** عين همّته، بتخفيف الهمز لسلم، لكنه نطق بهمزةٍ مرفوعة، وهذا جعله ينتقل من مستفعلن إلى متفاعلن.

في البيت السادس عشر يقول:

عدالة الأرض مذ خُلِقت مزيّفةٌ والعدل في الأرض لا عدلٌ ولا ذممُ

ولو قال: عدالة الأرض مذ خُلْقت، وهذا جائزٌ لغويًا، أو مذ كانت، لسلم.

وفي البيت الثامن عشر يقول:

كل السكاكين صوب الشاة راكضةٌ لتطمئن الذئب أن الشمل ملتئمُ

ولا أدري كيف طاوعه لسانه أن يقول: لتطمئن الذئب؟ مع أنه لو قال: تطمئن الذئب، بحذف اللام، لسلم البيت لغةً وموسيقى ومعنًى.

في البيت التاسع عشر:

كـن ذا دهـاءٍ وكـن لصًّـا بغـير يـدٍ تـر الملـذات تحـت يـديك تـزدحم

في: ترى الملذّات تحت يديك تزدحمُ، انتقل من مستفعلن إلى متفاعلن، ولو قال: ترى الملذّات في يديك تزدحم، لسلم الوزن.

في البيت العشرين يقول:

المـال والجـاه تمثـالان مـن ذهـبٍ لهمـا تصـلي بكـل لغاتهـا الأمـم

وفي هذا العجز انتقل من مستفعلن إلى متفاعلن مرتين، لهما تصل= متفاعلن، لي بكل= فاعلن، ل لغاتها ال= متفاعلن، أممو= فعلن، فترك مستفعلن إلى متفاعلن مرتين في نصف بيت، ولو قال في هذا العجز: له تصلي بكل الألسن الأمم لسلم بيته.

في البيت الحادي والعشرين يقول:

والأقوياء طواغيتٌ فراعنـــــــــةٌ وأغلب الناس تحت عروشهم خدمُ

ولو قال: وأغلب الناس في أملاكهم خدمُ، أو: وأغلب الناس من أعوانهم خدم، لسلم البيت.

في البيت الرابع والعشرين والأخير يقول:

كن فيلسوفًا ترى أن الجميع هنـــا يتقاتلون على عدَمٍ وهم عــــدمُ

بصرف النظر عما حدث من ضرورةٍ شعريةٍ في صدر البيت: كن فيلسوفًا ترى، فالفعل(ترى) مجزوم في جواب الطلب، وكان ينبغي أن يكون محذوف حرف العلة، لكن يجوز مطل الحركة فيتولد عنها الألف. لكن المهم أنه في العجز خرج من مستفعلن إلى متفاعلن مرتين، مع أنه كان بإمكانه أن يتخلص من هذا الخروج لو قال: يقاتلون على عُدْمٍ وهم عدَمُ، والعَدَم والعُدْم في اللغة سواء، ويقاتلون بدل يتقاتلون، فيسلم وزنه.

هذا نموذجٌ من شعر البيت، وفي قصيدةٍ واحدة، وبلسان الشاعر، وهناك نماذج أخرى بعضها وقع من مختصّين في دراسة الأدب ونقده ممن لهم تجارب شعرية، لكنا نضرب عن ذكرها صفحًا حرصًا على أواصر القربى.

أما الشعر الحر فأغلب الأخطاء التي وقعت فيه كانت في بحر الرجز وإن لم تقتصر عليه، فتفعيلة الرجز **مستفعلن** مكونة من سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع، وعكسها تفعيلة الهزج **مفاعيلن** المكونة من وتدٍ مجموعٍ بعده سببان خفيفان، وطول السطر الشعري يجعل الشاعر أحيانًا يفقد الإمساك بنغم القصيدة، فينتقل من الأولى إلى الثانية بحكم تجاورهما في دائرةٍ خليليةٍ واحدة.

فالشاعر الليبي عبد الحميد البكّوش في قصيدته: **المخدّة** في ديوانه **قصائد من ليبيا** يقول:

ثم تذكروا أن وسادة الأميرة

لا بد أن تكون بضّةً ناعمة وثيرة

....

فجرّبوا القطن لحشوها والصوف

....

صادوا حمائم الحقل وقبّراته الأليفة

ثم تذك/كروا أن، ثم تذك: مستعلن، كروا أنَّ= مفاعيلُ.

لا بد أن/ تكون بض/ضةً نا ع، ضةً نا عِ= مفاعيلُ.

فجرّبوا ال/قطن لحش/وها والصوف، وها والصوف= مفاعيلانْ.

صادوا حما/ئم الحقل، ئم الحقل= مفاعيلُ.

وفي القصيدة التالية مباشرةً في الديوان، وهي بعنوان: **بحيرات العسل** يقول:

لكنني

وإن ثملتُ يا فاتنتي

أخشى من العيونْ

أخاف من ملامح الصفاء في الفتونْ

أشد ما يؤرقني المجهول والسكونْ

وقد سمعت أن فارسًا مرّ بحيّكم

قضى ببابكم ليلتهُ

وفي الصباح قامْ

رأى بحيرتَيْ عسلْ

يسبح فيهما السكون والسلامْ

جرى إليهما ألقى بنفسه وعامْ

وبعد ليلةٍ شوهد من حطامهْ

كوفيّةٌ وكومتا عظامْ

....

لذا أصبحت يا فاتنتي

أخاف في عيونك السكينة

أخشى مغبّة الطيش وخدعة الملامح الرزينة

وحيث إنني أدرك ما يورثه الإغراء من شقاء

سأكتفي من ثمَر الحسن بلمس الفراء

ومن عيونك الساحرة الجميلة

بألق الشهد ونغم النداء

تلك نماذجُ من الأخطاء التي وقع فيها شاعرٌ واحدٌ في قصيدتين اثنتين متواليتين من ديوانه، وواضحٌ أن جُلّ الأخطاء تنتمي إلى ما سبق أن قلته من انتقال مستفعلن إلى مفاعيلن، ولنتأمل البيت قبل الأخير مثالًا على ذلك:

ومن عيو= متفعلن، نك الساح= مفاعيلُ، رة الجميلة= متفعلاتن

بيد أن هذا الانتقال من مستفعلن إلى مفاعيلن ليس هو الخلط الوحيد، فقد انتقل من مستفعلن إلى مفاعلتن في قوله: أشدّ ما يؤرّقني المجهول والسكون: أشدّ ما= متفعلن، يؤرّقني ال= مفاعلتن، مجهول والس= مستفعلن، سكون= فعولْ.

فإذا أخذنا في الحسبان ما سبق أن قلناه من أن الفرق بين مفاعلتن ومفاعيلن هو تسكين الخامس أدركنا أن الانتقال من نوعٍ واحد، سواءً أكان انتقالًا إلى مفاعلتن المحرّكة الخامس أم المسكّنته، ويبدو أنه نطقها يؤرّقْني ال.

وللشاعر فتحي سعيد في قصيدته: **الأحد الأخير** من ديوانه **مسافر إلى الأبد** أمثال هذه الانتقالات حين يقول:

وغاص صاحبي في عالمٍ سحيق

....

سُدًى فوجهه من خلل الزحامْ

يضيء لي الظلامْ

....

حتى إذا المساء أسدل الستارْ

عليَّ واستحكمتُ من رتاج الدارْ

....

الدمع نبعة التذكار فانثري المكنونْ

هذه أبياتٌ غير متوالية من القصيدة، لكن فيها الانتقال من مستفعلن إلى مفاعيلن.

وكذلك نشأت المصري في قصيدته: **رحلة الحروف** من ديوانه **النزهة بين شرائح اللهب** يقول:

أراك فوق صهوة التاريخ لابسًا ثوب القدرْ

....

وتحمل الملائكُ الأنغام في الطباق السبع تنشر الخبر

....

يا مِنّة السماء تمسح الغضون عن قلب الحجر

كفارةٌ خطاكْ

فالذنب كان في أقدامنا سعار جمرْ

والآن يُغتفر

....

فأين لي بأحرفٍ جديدة

تحكي انفجار الصخر حينما يمسه منك البصر

هذه ليست أبياتا ... أو ليست أسطرًا متوالية، وإنما انتقاءات حدث فيها الانتقال من مستفعلن إلى مفاعيلن.

وكذلك فعل أحمد عنتر مصطفى في افتتاحية ديوانه **مأساة الوجه الثالث**، والافتتاحية بعنوان **أوتوجراف** يقول:

مرفرفًا قلبي على الميناء رايةً سوداء

تخبر أن نوح لن يجيء والسفينة

فاجأها القرصان واللصوص ساوموا الربّان والرهينة

تقاسموها كالشواء في الشتاءْ

ولن يردها البكاءْ

وليست الغرابة في خروج هؤلاء الشعراء عن نغمة البحر الذي يصوغون عليه إلى نغمة بحرٍ آخر، بقدر ما تكمن الغرابة فيمن يسوّغون لهم هذا الخروج، ويحاولون أن يجدوا لذلك تفسيرًا حتى لا يُتهم الشعراء الجدد بعدم استقرار الأنغام في حواسّهم؛ فكمال أبو ديب يجوّز أن تنتقل القصيدة العربية من بحرٍ إلى آخر بسهولة، كما قد تقوم على بحرين أو أكثر.

والدكتور مُحَمَّد النويهي يسوّغ وقوع صلاح عبد الصبور في مثل هذا المأزق، ويحاول أن يفسّر هذا الخروج تفسيرًا

كما لو كان من إبداعات صلاح عبد الصبور.

وتسويغ الخطأ بهذه الصورة على أنه نوعٌ من البراعة، وإيهام القارئ بأن الشاعر في خروجه عن الوزن التقليدي قد فعل ما لم يكن لو لم ينشز، أمرٌ في غاية الخطورة، إذ يشجّع الشادين في الشعر على احتذاء هذه النماذج، وقد فعلوا.

وهناك أخطاء عروضية كثيرة وقعت عند شعراء آخرين في هذا البحر: بحر الرجز، أو الانتقال من الرجز إلى الهزج أو إلى غيره من الأبحر، يمكن للطلاب أن يلاحظوها فيما بين أيديهم من أشعار يتناولونها في بحوثهم التي سيقدّمونها للمقرّر.

هذه نماذج فقط، ويمكن للباحث أن يأتي بغيرها كثير؛ ليكون دليلًا واضحًا على تفشّي الخطأ العروضي في أشعار الشعراء الجدد.

واللوم في ذلك يقع على كاهل النقّاد أكثر مما يقع على الشعراء، فقلّما نرى ناقدا يتناول ديوانًا شعريا فيتعرض لموسيقاه بالنقد والتقويم، وينبّه الشاعر إلى الأخطاء الوزنيّة التي وقع فيها، كما أن القائمين على أمر الصفحات الأدبية في صحفنا ومجلاتنا لا يجيد أكثرهم موسيقى الشعر، ومن ثَمّ يتيحون لنماذج مُحطّمة أن ترى النور على هذه الصفحات، مهملين نماذج أخرى أكثر جودة، فيُظن في هذه النماذج الصحة والاستقامة وهي في منأى عنهما.

بهذا ننتهي من هذه المحاضرة، أو من هذا اللقاء، وبه ينتهي حديثنا حول مفردات المقرر كلها، ونرجو في النهاية أن نكون قد وُفّقنا إلى إيصال المعلومات إليكم، وأن تكونوا قد أحسنتم التلقّي، والله يوفقنا وإياكم إلى ما فيه الخير، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

أهم المصادر والمراجع

- البارع في العروض، لابن القطاع، بتحقيق: د. أحمد عبد الدايم–الفيصلية– مكة المكرمة ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م
- الجامع في العروض والقوافي، لأبي الحسن أحمد بن مُحَمَّد العروضي، بتحقيق: د. زهير غازي زاهد وهلال ناجي– دار الجيل–بيروت ١٤١٦هـ /١٩٩٦م
- حاشية الدمنهوري على متن الكافي، للشيخ مُحَمَّد الدمنهوري، وبهامشه المتن المذكور. طبعة الحلبي–القاهرة ١٣١٦هـ
- دار الطراز في عمل الموشحات، لابن سناء الملك، بتحقيق: د.جودة الركابي–دمشق ١٣٢٨هـ /١٩٤٩م
- الدر النضيد في شرح القصيد، لابن واصل الحموي، بتحقيق: د. مُحَمَّد عامر– القاهرة ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي.ط:٢–بغداد ١٩٧٥م
- شفاء الغليل في علم الخليل، لمحمد بن علي المحليّ، بتحقيق: د. شعبان صلاح–دار الجيل–بيروت ١٤١٣هـ /١٩٩١م
- الضرورة الشعرية في النحو العربي، د. مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف–القاهرة ١٩٧٩م
- العروض، للأخفش، بتحقيق: د. أحمد عبد الدايم–الفيصلية–مكة المكرمة ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م
- عروض الورقة، للجوهري، بتحقيق: د. صالح جمال بدوي–مكة المكرمة ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م
- العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك،لمحمدالعلمي–ط:١–دارالثقافة–الدارالبيضاء ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، بتحقيق: الحساني عبد الله–مكتبة الخانجي–القاهرة ١٤١٥هـ /١٩٩٤م
- فاعلاتن أصل البحور، د. إبراهيم أنيس–مقال بمجلة الشعر القاهرية–العدد٥ يناير١٩٧٧م
- القسطاس في علم العروض، للزمخشري، بتحقيق: د. فخر الدين قباوة–حلب ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة–ط:٥–دار العلم للملايين–بيروت ١٩٧٨م
- القوافي، للأخفش، بتحقيق: أحمد راتب النفاخ– دار الأمانة ط:١–١٣٩٤هـ/١٩٧٤م
- الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، بتحقيق: الحساني عبد الله– القاهرة ١٩٦٩م
- الكافي في القوافي، لابن الفرخان، بتحقيق: د. عمر خلوف–ط:١–هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ١٤٣١هـ/٢٠١٠م

- كتاب العروض، للزجاج، بتحقيق: سليمان أبو ستة–مجلة الدراسات اللغوية م٦ ع٣ ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م
- اللزوميات، لأبي العلاء المعري–دار الكتب العلمية–بيروت–ط:٢، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م
- محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، د. أحمد كشك–دار غريب– القاهرة ٢٠٠٤م
- مدخل رياضي لعروض الشعر العربي، د. أحمد مستجير–القاهرة ١٩٨٧م
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب ط:٢–بيروت ١٩٧٠م
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين–الطبعة الأولى١٩٩٥م
- المعيار في وزن الأشعار– مصورة معهد المخطوطات العربية بالكويت، عن نسخة مكتبة الأمبروزيانا رقمC217
- مفتاح العلوم، للسكاكي–ط:٢–دار الكتب العلمية–بيروت ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء،لحازم القرطاجني، بتحقيق: مُحَّد الحبيب بن الخوجة–تونس ١٩٦٦م
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس–ط:٢– مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٢م
- موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، د. شعبان صلاح–ط:٤–دار غريب– القاهرة ٢٠٠٤م
- الموشحات الأندلسية، د. مُحَّد زكريا عناني–سلسلة عالم المعرفة الكويتية–يوليو ١٩٨٠م
- نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، لعبد الرحيم الإسنوي، بتحقيق: د. شعبان صلاح–دار الجيل–بيروت ١٤١٠هـ/١٩٨٩م

فهرس الموضوعات